

CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTIFICAS
INSTITUTO DIEGO VELAZQUEZ

REVISTA

DE

IDEAS ESTETICAS



N.º 53

T. XIV

1956

INSTITUTO DIEGO VELAZQUEZ

DIRECTOR: Diego Angulo Iníguez.—SUBDIRECTOR: F. J. Sánchez Cantón.

SECRETARIO: Jesús Hernández Perera.

Sección de Estética. DIRECTOR: José Camón Aznar.

REVISTA DE IDEAS ESTETICAS es una publicación trimestral.

ESPAÑA:

Suscripción anual 80 pesetas.

Número suelto 25 pesetas

EXTRANJERO:

Suscripción anual 110 pesetas.

Número suelto 35 pesetas.

Toda la correspondencia debe dirigirse al Sr. Secretario del Instituto Diego Velázquez, Duque de Medinaceli, 4.—MADRID.

INDICES DE LA «REVISTA DE IDEAS ESTETICAS»

TOMO XIII

(AÑO 1955)

INDICE DE SUMARIOS

Núm. 49

Enero-Marzo

1955

Manuel García Blanco: *Notas de estética unamuniana*. (A propósito de su libro de rimas *Teresa* (1924).

Ernesto Giménez Caballero: *Las joyas no tienen crisis*.

Luis Díez del Corral: *Arcaísmo y clasicismo en Paestum*.

NOTAS: *Hombres como niños*, por J. Fernández Figueroa.—Juana Espinós Orlando: *La Revue Musicale*, "Erik Satie, son temps et ses amis".—Miguel Dolç: Josep Sureda Blanes, *Chopin a Mallorca*.—

Carlos Bosch: André Bécuyer, *Vingt ans avec León-Paul Fargue*.

TEXTOS: *Descartes*, selección e introducción por Constantino Láscaris Comneno.

Resumen de los artículos contenidos en este número.

Viñeta de Alvarez Ortega.

Núm. 50

Abril-Junio

1955

José María Sánchez de Muniain y Gil: *Libertad, Felicidad, Humanismo. Investigación acerca de las notas esenciales del vivir estético* (I).

José Alcina Franch: *Ideas estéticas de Antonio Averlino*.

Julián Gállego: *Algunos escritos de Theodore Chasseriau*.

NOTAS: *Eugenio d'Ors o la estética de las culturas*, por Fermín de Urmeneta.—Constantino Láscaris Comneno: "Filosofía dell'Arte", *Archivio di Filosofia*.—Miguel Dolç: Miquel Batllori, S. J., *La trajectòria estètica de Miquel Costa i Llobera*.

TEXTOS: *Cicerón*, introducción, selección y traducción de A. Goenaga, S. J. ;
Resumen de los artículos contenidos en este número.
Viñeta de J. J. Pérez de Regules.

Núm. 51

Julio-Septiembre

1955

José María Sánchez de Muniain y Gil: *Libertad, Felicidad, Humanismo. Investigación acerca de las notas esenciales del vivir estético* (II).

Carlos Bosch: *La música de intencionalidad confidencial*.

Julio M. de Pereda: *Agorafobia hispánica*.

NOTAS: *Goya, Watteau y el "Sueño de la Inconstancia"*, por José Rogelio Buendía.—J. Espinós Orlando: Leopoldo Querol, *Breve Historia de la Música*.—Constantino Láscaris Comneno: Leone Vivante, *Elementi di una Filosofia della Potenzialità*.

TEXTOS: *Eugène Delacroix* (I). Selección y traducción de Julián Gállego.

Resumen de los artículos contenidos en este número.

Viñeta de J. J. Pérez de Regules.

Núm. 52

Octubre-Noviembre

1955

José Camón Aznar: *La Escultura en la plenitud de su volumen. (Visión estética de la escultura al aire libre.)*

José M.^a Valverde: *Introducción a la polémica aristotélico-tomista sobre la transcendentalidad metafísica de la belleza*.

Emilio Salcedo: *Ética y estética en Cervantes*.

NOTAS: *Sobre la estética claudeliana*, por Fermín de Urmeneta.—Carlos Bosch: Huysmans, *Lettres inédites à Emile Zola*. Alfred de Vigny, *Lettres d'un dernier amour. Correspondance avec Augusta*.—Constantino Láscaris Comneno: Marcelino Menéndez Pelayo, *La Estética del Idealismo Alemán*.

TEXTOS: *Eugène Delacroix* (II). Selección y traducción de Julián Gállego.

Resumen de los artículos contenidos en este número.

Viñeta de Alvarez Ortega.

INDICE DE AUTORES

Alcina Franch, José: *Ideas estéticas de Antonio Averlino*. Núm. 50.

Boch, Carlos: *André Bécuyer, Vingt ans avec León-Paul Fargue*. Número 49.

- La música de intencionalidad confidencial*. Núm. 51.
 Huysmans, *Lettres inédites à Emile Zola*. Núm. 52.
 Alfred de Vigny, *Lettres d'un dernier amour. Correspondance avec Augusta*. Núm. 52.
 Buendía, José Rogelio: *Goya, Watteau y el "Sueño de la Inconstancia"*. Núm. 51.
- Camón Aznar, José: *La Escultura en la plenitud de su volumen. (Visión estética de la escultura al aire libre.)* Núm. 52.
- Díez del Corral, Luis: *Arcaísmo y clasicismo en Paestum*. Núm. 49.
 Dolç, Miguel: *Josep Sureda Blanes, Chopin a Mallorca*. Núm. 49.
 Miquel Batllori, S. J.: *La trajectòria estètica de Miquel Costa i Llobera*. Núm. 50.
- Espinós Orlando, J.: *La Revue Musicale, "Erik Satie, son temps et ses amis"*. Núm. 49.
 Leopoldo Querol, *Breve Historia de la Música*. Núm. 51.
- Fernández Figueroa, J.: *Hombres como niños*. Núm. 49.
- Gállego, Julián: *Algunos escritos de Theodore Chasseriau*. Núm. 50.
Eugène Delacroix (I). Selección y traducción. Núm. 51.
Eugène Delacroix (II). Selección y traducción. Núm. 52.
- García Blanco, Manuel: *Notas de estética unamuniana*. (A propósito de su libro de rimas *Teresa* (1924). Núm. 49.
- Giménez Caballero, Ernesto: *Las joyas no tienen crisis*. Núm. 49.
- Goenaga, A., S. J.: *Cicerón*, introducción, selección y traducción. Número 50.
- Láscaris Comneno, Constantino: *Descartes*, selección e introducción. Núm. 49.
 "Filosofía dell'Arte", *Archivio di Filosofia*. Núm. 50.
 Leone Vivante, *Elementi di una Filosofia della Potenzialità*. Número 51.
- Marcelino Menéndez Pelayo, *La Estética del Idealismo Alemán*. Núm. 52.
- Pereda, Julio M. de: *Agorafobia hispánica*. Núm. 51.
- Salcedo, Emilio: *Ética y estética en Cervantes*. Núm. 52.
- Sánchez de Muniain y Gil, José María: *Libertad, Felicidad, Humanismo. Investigación acerca de las notas esenciales del vivir estético* (I). Núm. 50.
Libertad, Felicidad, Humanismo. Investigación acerca de las notas esenciales del vivir estético (II). Núm. 51.

Urmeneta, Fermín de: *Eugenio d'Ors o la estética de las culturas.*
Núm. 50.
Sobre la estética claudeliana. Núm. 52.

Valverde, José M.^a: *Introducción a la polémica aristotélico-tomista sobre la transcendentalidad metafísica de la belleza.* Núm. 52.

CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTIFICAS
INSTITUTO DIEGO VELAZQUEZ
(SECCION DE ESTETICA)

REVISTA DE IDEAS ESTETICAS

Número 53

Enero - Febrero - Marzo

Año 1956

Tomo XIV

SUMARIO:

	<u>Páginas.</u>
JACQUES BOUSQUET: <i>Pintura limpia y pintura sucia</i>	3
FRANCISCO GARCÍA ROMO: <i>Teoría de la escultura románica</i>	19
HELMUTH HATZFELD: <i>Métodos de investigación estilística</i>	43
NOTAS: <i>Sobre la estética norteamericana</i> , por Fermín de Urmeneta.—Carlos Bosch, Leopoldo Stokowski: <i>Música para todos</i> .—José Rogelio Buendía, Ernest W. Watson: <i>How to use creative perspective</i>	69
TEXTOS: <i>Gorgias</i> , selección, traducción e introducción de Constantino Láscaris Comneno	79
Resumen de los artículos contenidos en este número	99

Viñeta de Alvarez Ortega.

PINTURA LIMPIA Y PINTURA SUCIA

A propósito del sentimentalismo y de la sensualidad
en el arte del siglo XVIII (*)

POR

JACQUES BOUSQUET

Las expresiones “pintura limpia” y “pintura sucia” son poco satisfactorias. “Limpio” y “sucio” entrañan un juicio de valores, cuando yo hubiera querido hacer una distinción estrictamente técnica sin decidir —por lo menos en este estadio de la discusión— cuál es la “buena” pintura, de la pintura “sucia” o la pintura “limpia”.

Pero no encuentro adjetivos mejor cualificados. Pintura “fría” y pintura “caliente”, tomarían igualmente partido, aunque entonces en sentido contrario. Quedémonos, pues, con “pintura limpia” y “pintura sucia”, reservándonos explicar estos términos con ejemplos precisos.

Ejemplos de pintura “limpia” y de pintura “sucia”.

Hay obras que llaman la atención por una cierta pureza de líneas y de colores, por una especie de claridad incluso en las tintas sombrías, por una especie de nitidez aun en la complicación; en una palabra, obras que son “limpias”.

(*) Traducción del francés por María Josefa Cordero Ovejero.

Cito algunos casos que me parecen característicos: el *Baco* de Caravaggio, la *Leyenda de la Cruz* de Piero della Francesca, la *Virgo inter virgines* de Gérard David en el museo de Rouen, la *Adoración de los pastores* de Hugo van der Goes en los Uffizi, la *Venus* de Botticelli en el museo de Berlín, la *Virgen gloriosa* del maestro de Moulins, la *Natividad* del maestro de Flémalle en el museo de Dijon, el *Tondo* o el *Descendimiento de la Cruz* de Miguel Angel... y todos los pintores románicos del museo de Barcelona, todos los primitivos sienenses, todos los manieristas flamencos o italianos (Parmigiano, Bronzino, Van Orley, Jan Matsys, Martin de Vos), toda la escuela de Fontainebleau...

Toda esta pintura tiene esto de común, a mi entender, que tiene belleza para revender. No es exactamente bella; es siempre un poco más bella de lo que sería absolutamente necesario para la obra de arte que es; además de la belleza que se espera justamente de ella, da aún un poco más de belleza, como prima. Conserva siempre como un margen de belleza; no está jamás estéticamente en peligro; y es esta seguridad en la belleza, esta holgura en la belleza, la que aporta sin duda la impresión de "limpieza" de que hablo.

Pero hay pintores, al contrario —por grandes que sean—, con los que la belleza parece siempre en peligro y cuya obra audaz no guarda ningún margen de seguridad. Tales son —cito nombres particularmente típicos— Fragonard, Turner, Delacroix o Monet. Utilizan líneas y colores al máximo de sus posibilidades estéticas, tuercen las líneas apasionadamente, mezclan los colores, hasta el punto que a veces sus telas parecen "sucias". Digo bien: a veces, porque lo más a menudo, sus obras nos parecen no tanto sucias como calientes, llenas de vida y de emoción. Pero precisamente es ésta una pintura de emoción. Es preciso, para gustarla, encontrarse en el estado emocional querido; si no, esta pintura no sólo es indiferente, sino que repugna un poco; mien-

tras que un cuadro de la escuela de Fontainebleau o un primitivo catalán, en el peor de los casos, nos dejan fríos. Así vemos precisarse la división: de una parte, una pintura limpia que corre el riesgo de ser fría, de otra, una pintura caliente que se arriesga a ser sucia.

El siglo XVII, vacilación entre la pintura "limpia" y la pintura "sucia".

Con algunas excepciones, la pintura, hasta mediados del siglo xvi, había sido pintura limpia. La pintura "sucias" (o la pintura "caliente", como se quiera) comienza en la segunda mitad del siglo xvi, con los pintores barrocos, Tiziano en Venecia, Rubens en Amberes. Pero no se impone absolutamente en seguida. En el siglo xvii, si Rembrandt, por ejemplo, está entre los pintores más emocionales (yo diría: "sucios"), en contraposición, muchos de los pintores de naturaleza muerta, como Clara Peeters, los Bosschaert, los Baschenis, Baugin, Cotán, o intimistas como los hermanos Le Nain, Jacques La Tour están entre los más netos, los más "limpios". Sin embargo, se ve claro ya por estos nombres dónde está el porvenir. De una parte, la pintura más importante de la época; de otra, artistas de géneros menores. Por lo demás, a medida que nos adentramos en el siglo xvii, los bodegones mismos comienzan a estar menos limpios. Las telas de Beyeren, Kalf y J. D. de Heem son ya mucho menos impresionistas y, estéticamente, más confusas que las obras análogas del comienzo del siglo. Y en el siglo xviii, la pintura sucia triunfa completamente: no hay pintor un poco conocido del siglo xviii, un pintor representativo del siglo xviii, que sea verdaderamente limpio por entero. Las únicas pinturas limpias de esta época o bien son obras de

artistas desconocido (los dos *trompe l'oeil* del museo de Rennes, por ejemplo) o poco conocidos (Luis Meléndez): todo el resto, más o menos, es “sucio”.

El elemento común de la pintura del siglo XVIII: la emoción.

Probablemente en el estudio de la pintura del siglo XVIII es donde se puede mejor averiguar los comienzos y finales del arte “sucio”.

La historia del arte del siglo XVIII es complicada, huidiza; para tener un campo de búsqueda más limitado, nos reduciremos aquí a la pintura francesa, la más importante y la más representativa de esta época.

A primera vista, la pintura francesa del siglo XVIII llama la atención por su falta de unidad.

Se distinguen al menos cuatro épocas, cada una correspondiente a un cuarto de siglo, aproximadamente:

1. la época de Watteau (nacido en 1684) y de los pintores de “fiestas galantes”;
2. la época de Boucher (nacido en 1703) y de los pintores libertinos;
3. la época de Greuze (nacido en 1725) y de los pintores sentimentales;
4. la época de David (nacido en 1748) y de la pintura patriótica.

No son divisiones arbitrarias. Estas cuatro épocas de la pintura corresponden también, poco más o menos, a cuatro épocas de la literatura. Watteau corresponde a Marivaux, Boucher a Voltaire, Greuze a Rousseau, David a los oradores de la revolución.

En principio parecería que las cuatro épocas son completamente diferentes. Watteau es un soñador melancólico entretenido con las pastorales del manierismo, Boucher

es un sensual enamorado de la carne joven. Greuze es un prerromántico de fáciles lágrimas. David es un campeón de la virilidad espartana y del entusiasmo patriótico.

Pero cuando se mira con más cuidado, las diferencias se difuminan y se manifiestan ciertas semejanzas. El entusiasmo patriótico de David, por ejemplo, no está tan alejado del sentimentalismo familiar de Greuze. Greuze pinta las emociones de la familia (*La novia de pueblo*, *La Piedad filial*, *El mal hijo castigado*), David las emociones de la Patria (*El Juramento de los Horacios*, *Los lictores trayendo a Bruto los cadáveres de sus hijos*, *El juramento del Jeu de Paume...*).

Estas emociones tienen de común y de característico que son —en uno como en otro— desmesuradamente exageradas. Nadie ama a su familia con tanto desbordamiento como los héroes de Greuze, y ningún verdadero patriota es tan patriota como los héroes de David. Esto es un síntoma social grave. Las épocas en que los sentimientos son auténticos no tienen necesidad de exagerar; cuando el instinto de los sentimientos desaparece, entonces se pintan dos veces mayores que el natural. Y esta mentira no es inofensiva; puesto que los sentimientos excesivos que se simulan matan bajo su sombra los modestos sentimientos que se hubieran podido aún tener.

Pero ni siquiera es seguro que Greuze haya pensado gran cosa en la familia o David en la patria. Lo que les interesa primeramente a uno y a otro es la emoción; el objeto de la emoción es accesorio. He aquí un sistema estético no menos grave, como es, socialmente, la inflación de los sentimientos morales. Una estética sana se contenta con interesar por la belleza sola; el recurso a la emoción es la confesión de que el arte no sabe ya o no puede interesar. Es una quiebra que, como todas las quiebras, compromete aún más, finalmente, que el respeto a los compromisos establecidos.

El recurso a la emoción, en arte, es una decisión sobre la cual es difícil volver. Greuze y David inician en pintura una estética del “sentir” que no ha hecho después de ellos más que volverse cada vez más exigente y más tiránica.

No hay diferencia esencial entre la búsqueda de la emoción sensual (Boucher) y la búsqueda de la emoción sentimental (Greuze).

Que Greuze y David hayan iniciado la estética del “sentir” es quizá mucho decir, pues considerando las cosas de cerca, se da uno cuenta que el arte de la emoción de fines del XVIII mantiene toda suerte de relaciones con el arte “puramente” sensual que le precede. Greuze, tan familiar y patriarcal, Greuze, cuyas jóvenes bajan tan púdicamente los ojos y son tan reservadas, Greuze es también uno de los pintores más equívocos que hay. *El jarro roto*, *El espejo roto*, *El pájaro muerto* contienen sobreentendidos que dejan pocas ilusiones sobre la inocencia del pintor. La joven de *El jarro roto*, con su aire de pudor fabricado y su corpiño “ingenuamente” abierto, es el prototipo de las heroínas “inocentes” de la novela erótica de fin de siglo XVIII (tipo: *Justina o la virtud castigada*, del Marqués de Sade). Recíprocamente, los pintores más licenciosos no se privan en su hora de ser sentimentales. Al lado de los *Azares felices del columpio*, Fragonard no desdeña pintar *La vuelta al hogar*, la *Feliz fecundidad*, los *Besos maternos*, y Moreau el Joven, también, alternaba grabados licenciosos con grabados moralizadores. No es forzosamente hipocresía; el mundo del sentimentalismo y el mundo de la sensualidad están más próximos de lo que se dice generalmente. Leo en una reciente historia del arte: “Boucher es un espíritu positivo; las realidades del amor son para él bellas y buenas...”.

¿Qué puede haber de positivo en una pintura de la voluptuosidad? ¿Qué realidad puede ofrecer una mujer desnuda *pintada*? Una pintura sensual no puede ser nunca una pintura de placer; es una pintura de *deseo*, lo que es completamente diferente. Véase, por ejemplo, la *Joven acostada* de Boucher, en el museo de Munich; no tiene más voluptuosidad que patriotismo en las telas de David o amor filial en las de Greuze. David hizo patriotismo de segunda mano (o patriotismo sintético para intelectuales); Greuze, de la misma manera, hizo amor familiar secundario, y, así, Boucher hace sensualidad “indirecta”, es decir, una sensualidad recreada artificialmente por la inteligencia. No se trata aquí de sensualidad, sino de ensoñación de sensualidad. Boucher suscita el deseo por el placer del deseo, como David suscita el entusiasmo por el placer del entusiasmo, como Greuze suscita las lágrimas por el placer de las lágrimas. Todo esto es evasión y romanticismo.

Relaciones de la melancolía de Watteau con la sensualidad de Boucher y el sentimentalismo de Greuze.

No hay tampoco barrera infranqueable entre la sensualidad de Boucher y las nostalgias de Watteau. De una parte, Watteau y los pintores de fiestas galantes son a menudo extremadamente sensuales. *El tocador íntimo* de Watteau (colección de la Princesa de Poix) no cede en nada a los Fragonard más audaces, y las *Bañistas* de Pater (en el museo de Berlín o en la colección Wallace) equivalen con largura, en voluptuosidad, a las bañistas de Boucher. Pero, más generalmente, la poesía de Watteau —esa nostalgia de las fiestas que se extinguen y la vaga tristeza de esos parques soñadores— es también, por sí misma, algo sensual y densamente emocional. La poesía de la añoranza viene a colocarse

inmediatamente al lado de la poesía del deseo, de la poesía las lágrimas o de la poesía del entusiasmo.

Así, todo el arte del siglo XVIII se nos aparece bajo el signo de la emoción; emoción más o menos fina, emoción más o menos elevada, pero, en todo caso, emoción. De Watteau a David los artistas del siglo XVIII tienen por lo menos de común que buscan todos provocar una emoción: añoranza, deseo, lágrimas o entusiasmo. La sociedad del siglo XVIII, a la vez estragada e inquieta, quiere sentir. El objeto del sentimiento (o de la sensación) no tiene más que una importancia relativa: lo esencial es el estremecimiento mismo de la sensación o del sentimiento. Entre la sensibilidad virtuosa de Greuze y la sensualidad de Boucher, entre los impulsos patrióticos de David y las melancolías decadentes de Watteau, no hay diferencia real. En unos como en otros, el artista quiere, ante todo, conmoverse y conmovernos. Es esto, cuando se reflexiona sobre ello de cerca, un cambio de actitud inaudito en el espíritu occidental. Toda la Edad Media había combatido por una restricción del instinto, y más particularmente del instinto sexual. Los siglos XVI y XVII habían basado la cultura y la humanidad en la sumisión de las pasiones y las emociones. El teatro clásico francés, en sus mejores momentos, llegó a una aparente insensibilidad que hace pensar en la fingida insensibilidad de la civilización japonesa. Pues bien, he aquí que, de golpe, el occidente abandona el control pacientemente establecido y abre completamente las ventanas a las ondas del instinto y de la emoción. Se diviniza la emoción, toda especie de emoción; aún más, se la suscita; cuando es ya tan difícil dominar el deseo natural se ingenian en multiplicar artificialmente la tentación; cuando es tan difícil controlar las emociones, se provoca, de intento, las añoranzas, las lágrimas y todas las embriagueces del corazón y del espíritu. ¡Se di-

ría que el siglo XVIII se haya complacido en liquidar la poca cordura acumulada penosamente por los siglos precedentes!

La emoción hace pesado el arte.

En un plano estrictamente estético, el triunfo de la emoción ha representado un pesado *handicap* para el arte.

Quien dice emoción dice corporal. La melancolía, el deseo sexual, las lágrimas, el entusiasmo, entrañan todos una fuerte intervención de lo fisiológico en la conciencia. Ahora bien, cuanto más el cuerpo toma parte en el pensamiento, menos libre es el pensamiento. Un pensamiento emocional en el cual participe el cuerpo entero con el sistema simpático y las glándulas es más pesado evidentemente que un pensamiento estrictamente intelectual, que un pensamiento donde, del cuerpo, sólo interviene el cerebro. El pensamiento embarazado por la emoción, dicho de otra manera, por el cuerpo, se mueve menos cómodamente que el pensamiento desligado de la afectividad, lo mismo que un motor frenado por las ruedas motrices gira menos rápido que un motor desembragado. C. G. Jung, en sus experiencias de asociaciones, ha puesto en claro esta gravedad del pensamiento a causa de la afectividad (1). Presenta al paciente una serie de palabras "inductoras"; el paciente, después de cada palabra inductora que le es dirigida, debe responder lo más pronto posible con otra palabra (palabra "inducida"). Cuando la palabra inductora no crea ninguna asociación afectiva en el espíritu del paciente, la respuesta es rápida, simple, clara. Si, al contrario, hay una asociación afectiva, la respuesta tarda, o bien el paciente se embrolla, se desdice;

(1) C. G. Jung: *L'homme à la recherche de son âme*, Genève, 1950, pág. 136 y sig.

es que “todo lo que tiene una tonalidad acusada es difícil de manejar, por estar en relación con reacciones fisiológicas, con los latidos del corazón, la tensión de las arterias, el estado intestinal, la respiración, la inervación de la piel, etcétera. Todo elemento que tiene una tensión elevada [Jung quiere decir tensión emocional] hace en cierta manera bloque con el cuerpo, está localizado allí, hunde allí sus raíces, lo que le hace pesado, le confiere inercia y le substraer la movilidad de los hechos puramente espirituales...” (2).

Así la emoción entorpece de modo parecido los movimientos del arte. La emoción es corporal y el cuerpo es una masa que no es fácil poner en movimiento ni parar. El pincel emocional —sea la emoción de la melancolía, del deseo, de la sentimentalidad o del entusiasmo— se dirige incómodamente porque tiene una masa considerable, la masa del cuerpo a que está ligado. Sin duda ocurre que el artista de genio consigue vencer la dificultad y llega a crear una obra emocional que, al mismo tiempo, sea bella; pero, en igualdad de talento, un arte muy mezclado a la afectividad es necesariamente menos fácil que un arte puro. Individualmente, tal artista muy emotivo puede hacer obras más bellas que tal otro artista no emocional; pero, en conjunto, una escuela emocional —como es la pintura del siglo XVIII— consigue menos frecuentemente la belleza que una escuela más intelectual, como, por ejemplo, la escuela de Fontainebleau. Los pintores de Fontainebleau tienen, por el estilo mismo que adoptaron, un margen de seguridad de belleza muy grande; los pintores del XVIII no tienen ningún margen de seguridad, ningún margen de facilidad, es decir, que su estilo es fácilmente un poco grávido o, como decía más arriba, un poco sucio. La confusión de líneas y colores sigue la turbación de los sentimientos. Watteau se hizo una

(2) *Ibíd.*, págs. 138 y 139.

especialidad de horizontes “fundidos” (*Asamblea en un parque del Louvre, Embarque para Citera...*), los cuales, según nuestro humor, nos dan una impresión de atmósfera de sueño o una impresión borrosa. Los árboles azules de Boucher toman fácilmente aire de tapicería empolvada. Greuze es la suciedad vaporosa, la suciedad pastel. David, en fin, con sus líneas puras cercando colores desaseados (piénsese en el *Juramento de los Horacios*), es la suciedad triste.

Pintura emocional en el siglo XVII.

He centrado mi explicación en el siglo XVIII porque es la época en que la relación pintura emocional-pintura sucia aparece más claramente; pero la explicación sirve, me parece, para toda la historia del arte. Hay dos especies de pinturas: pintura de belleza y pintura de emoción. Algunos cuadros nos seducen por la belleza, otros nos seducen por la emoción. No hay ciertamente posición intermedia. El artista que busca la belleza debe dominar la emoción por la forma, contenerla en forma; pero una emoción contenida no es ya una emoción. La pintura de Tintoretto, por ejemplo, no es, para mí, una pintura emocional, porque la emoción está superada por la belleza; la impresión dominante no es emocional, sino estética. El artista que quiere conmover, debe, necesariamente, renunciar, más o menos, a la belleza.

Decíamos al comienzo de este artículo que la pintura sucia había comenzado francamente con el barroco. Ahora bien, las pinturas sucias del barroco, Tiziano en Italia, Rubens en Flandes, Rembrandt en Holanda, Claudio de Lorena en Francia, son pintores de emoción: emociones eróticas y emociones religiosas (Tiziano, Rubens), emociones “humanas” (Rembrandt), emociones nostálgicas (Lorena). Se

ha señalado a menudo que la pintura barroca, particularmente la pintura de Rubens, era una pintura de “movimiento”; y es muy exacto; pintura de emoción es, naturalmente, pintura movida; la emoción desplaza las líneas y los colores, y, por consiguiente, los hace titubear.

“¡Odio el movimiento que desplaza las líneas”, decía la Belleza de Baudelaire! Lo bello es siempre una suspensión del tiempo, una cristalización del instante.

Pintura emocional en el siglo XIX.

Y, de la misma manera, si la pintura del siglo XIX —pintura romántica o pintura impresionista— es frecuentemente una pintura sucia es porque admite una parte considerable de lo corporal.

La pintura romántica es una pintura de emoción: exaltaciones de Blake, cóleras de Goya, brutalidades físicas de Géricault, sadismo de Delacroix... Véase, por ejemplo, el *Dos de Mayo* de Goya o *La Libertad conduciendo al pueblo* de Delacroix; sin duda hay ahí una vehemencia, una fuerza revolucionaria extraordinaria, y aún hoy estos lienzos levantan al espectador de cólera o de entusiasmo. Pero esta emoción formidable no deja ninguna independencia a las líneas y a los colores; son arrastradas por el torbellino de pasiones que agitan al artista, no tienen ningún valor, ninguna vida propia fuera de esta pasión. En dos mil años, cuando la significación histórica y emocional de estas obras se haya esfumado, quedará sin duda poca cosa, mientras que los mosaicos de Ur o los frescos de Tahull serán siempre igualmente bellos.

Enfrente de la pintura romántica, la pintura impresionista no parece, a primera vista, una pintura de emoción. En una vista de Venecia de Turner, un paisaje londinense

de Whistler o una tela normanda de Monet no hay ni sentimentalidad, ni deseo, ni cólera; pero esta pintura no está más allá de la afectividad, está más acá. La expresión “impresionismo” es, ya se sabe, casual; el verdadero nombre que convendría a esta pintura sería el de “sensacionalismo”, puesto que rechaza hasta la intervención intelectual que comporta la percepción del objeto; pretende conservar la conciencia del mundo en el estado más físico de las sensaciones inorganizadas de colores. Ahora bien, la sensación bruta es evidentemente la “pasión” más baja, la emoción en el estado más elemental. En una pintura semejante, incluso antes que en la pintura barroca del xvii, la pintura sentimental del xviii o la pintura exasperada del romanticismo, las líneas y los colores no pueden poseer ninguna autonomía estética, son esclavos de las sensaciones. Y es la razón por la cual la pintura impresionista es, sin duda, la más “sucía” que hay. Hay innegables aciertos impresionistas; pero el porcentaje de aciertos es muy bajo. Mientras que no hay casi fracasos en la pintura catalana del xii o en la escuela de Fontainebleau, ¡cuántos Turner y Monet “fallidos” por algunas telas de valor!

Emoción y decadencia.

Así, la pintura de fines del xvi a comienzos del siglo xx, de Tiziano y Rubens a Monet y Renoir nos aparece cada vez más ganada por la emoción física y, en consecuencia, cada vez menos libre estéticamente. Barroco del xvii, sensualidad y sentimentalismo del xviii, romanticismo e impresionismo del xix no serán más que estadios sucesivos de un abandono de la estética en provecho de la afectividad. Para llamar la atención de un público que se cansa o que se aburre, el artista recurre a la emoción. La emoción, en arte, es

la solución de la facilidad, pero es una solución peligrosa, ya que el público se habitúa; y es preciso a continuación para conmoverle emplear dosis cada vez más fuertes. Se acaba por llegar aquí a un arte puramente erótico (el 90 por 100 de la pintura surrealista) o a un arte de exasperación y de locura (el expresionismo alemán y mejicano). Incluso entonces el artista puede, aún alguna vez, llegar a ciertos éxitos, pero son raros.

La afectividad es del orden del individuo, el arte es del orden de las relaciones humanas; los dos van mal juntos, la afectividad desplaza y disuelve el arte.

Es una vieja historia y que se repite en todas las decadencias. El arte —incapaz, al parecer, de ceñirse a la sola belleza— falla en la emoción. La escultura griega ha conocido, hace dos milenios, la misma evolución que la pintura moderna. Del espiritualismo equilibrado de Fidias, pasó, en el siglo iv, a la gracia de Praxiteles y al delirio orgiaco de Scopas; después, en el siglo iii, a la sensualidad de la *Afrodita* de Cyrene, al patetismo del *Gladiador Borghese* o del *Laoconte*.

Las formas que, antes, no obedecían más que al acicate de la belleza se pierden en el de emocionar.

¿El arte puede librarse de la emoción?

¿Se puede frenar una decadencia? No lo sé. Una parte de los artistas contemporáneos —cubistas y no figurativos— han intentado la vuelta hacia la pintura limpia. En reacción contra la descomposición formal que representa el impresionismo, invocan el espíritu de la geometría, los colores contenidos, un orden visible. Reacción paralela a la reacción de endurecimiento de Mallarmé y de Valéry contra la poesía flácida del simbolismo. Cualquiera que sea el placer

que gustemos delante de los lienzos limpios de Picasso, Braque o Miró, queda por saber si esta vuelta a la belleza de los colores y de las líneas es una cosa natural y viable o bien solamente otro tipo de originalidad, otra manera de asombrar (es decir, de conmover); en otras palabras, otra metamorfosis del romanticismo moderno. No tenemos la lejanía suficiente para juzgarlo.

TEORIA DE LA ESCULTURA ROMANICA

(¿Cronología o estilo?)

POR

FRANCISCO GARCIA ROMO

A Monsieur Louis Grodecki

“El arte del período románico no es necesariamente el arte románico.”

(H. Focillon, *L'art des sculpteurs romans*, 1931, págs. 15 y 156.)

“Existe una escultura del siglo XI, muy diversa en sus aspectos, unos medio antiguos, otros medio románicos, otros, en fin, si es permitido emplear esta expresión, medio góticos.”

(Id., pág. 139.)

En la historiografía artística actual, tanto española como francesa, domina aún un concepto del arte románico exclusivamente cronológico. Se entiende con ello que el copioso número de obras producidas en el siglo XI y primera mitad del XII, aproximadamente, pertenecen *todas*, por el solo hecho de estar encuadradas entre esas fechas-límite, y sin más, a dicho “estilo”. Pero, a poco que se medite, se verá que éste es un concepto propio para un almanaque o de unos anacrónicos anales, tosco instrumento de historia externa, y en modo alguno dignamente histórico, a la altura de nuestro tiempo. Mientras que en las ciencias físico-matemáticas, en el análisis y en la microfísica, se manejan me-

«didas sutilísimas, en las ciencias históricas —y abundantemente en la historia del arte— se siguen empleando el *à peu près* y, dicho castizamente, el ojo de buen cubero.

Sin embargo, hay motivos para profesar un prudente optimismo. La dramática marejada de nuestra época, tan saturada de angustia, traerá como contrapartida una certera estructuración de las categorías históricas, de la cual ha sido nuestro Ortega tan animoso heraldó, si es que nuestra civilización occidental tiene aún voluntad de perduración. Un ejemplo consolador en nuestro país, y en el terreno que nos ocupa, lo ha sido el reciente discurso académico de Lafuente Ferrari, “La fundamentación y los problemas de la historia del arte”, que deberá ser el libro de cabecera (1) de nuestros jóvenes historiadores, y cuya existencia hubiera sido inconcebible hace sólo quince años.

* * *

Quedamos, pues, en que nos hace falta utilizar un concepto *ad hoc* del románico, más sustancial y comprensivo (en el sentido de Dilthey) que el de la cicatera falsilla cronológica. Por fortuna, el eminente y malogrado historiador francés de la escultura románica, nos referimos a Henri Focillon, lo forjó desde 1931, en ese libro ejemplar que lleva por título *L’art des sculpteurs romans*, y ha sido empleado con fruto por sus discípulos, Grodecki y Gaillard especialmente, en las investigaciones a que luego haremos referencia.

Siendo el principal objeto de la historia artística, y mayormente en épocas anónimas, el estudio de las vicisitudes de los estilos, es claro que dicho concepto tiene que obedecer a una síntesis “cronológico-estilística”. En otras pala-

(1) Haría falta, para completarlo, un tratadito sobre “Cómo no se debe escribir la historia del arte”.

bras: para merecer el nombre de románica una obra, es preciso que, antes de insertarse en la cronología respectiva, sus caracteres estilísticos la definan como tal. Pues lejos de ser las fechas las que determinan las obras, son éstas las que perfilan y constituyen el período en que transcurre su vida y desarrollo; otra cosa equivaldría a querer definir la vida de los individuos sólo por las fechas de su nacimiento y tránsito, pretencioso marco de un lindo cuadro inexistente. (Y, aunque parezca extraño, esto es lo que se ha hecho y se sigue haciendo en buena parte.)

Procede, pues, establecer los caracteres estilísticos de la escultura románica (2), para señalar después las zonas del período aludido que quedan al margen de dicho estilo —zonas fronterizas—.

Pero se nos permitirá, en previo paréntesis, dejar sentados algunos conceptos generales no exclusivamente aplicables a la escultura románica. El primero es la estructura del *espacio* en que ésta se mueve. Focillon, considerando superficial y somera la distinción de la plástica en relieve y bulto redondo, define dos clases diferentes de espacio: el “espacio-límite” y el “espacio-medio”. En el primer caso, el espacio es estrictamente *límite* o barrera de la escultura; ésta se aplica contra él como la mano adherida sobre una mesa o contra una capa de vidrio; se trata, pues, de un espacio “interior” o virtual en cierto modo; en él el escultor ve los volúmenes por los planos. En el segundo caso, la es-

(2) Para una apretada síntesis del concepto estilístico de la escultura románica —además de los libros magistrales de Focillon, antes citado, y de Baltrusaitis, *La stylistique ornementale dans la sculpture romane*, 1931— puede consultarse: Focillon, *Art d'Occident*, 1938, págs. 45-47 y 98-105; R. Rey, *L'Art roman et ses origines*, 1945, págs. 343-51, y, especialmente recomendable, el excelente artículo de L. Bréhier, “Lois et évolution de la sculpture romane (*L'Amour de l'Art*, abril 1932, págs. 113-24), amplio resumen doctrinal y gráfico de aquellos dos libros.—Véase también J. Gantner, *Romanische Plastik*, 2.^a ed., 1947.

cultura se expande y prolifera en el espacio real de la vida: el espacio “exterior”, que constituye el “medio” que aquélla invade; en él el escultor ve los volúmenes por sus aristas. Ejemplos del espacio-límite: el de la escultura arcaica griega, de la escultura *románica* (3), de la *post-impresionista*; es decir, de la escultura abstracta en general. Ejemplos del espacio-medio: el de la escultura alejandrina, gótica del xv, barroca; es decir, de la escultura realista en general.

La *materia* que el escultor trabaja tampoco es indiferente. La distinción más general es la que se basa en dos procedimientos de ejecución: uno que, partiendo del exterior, va a buscar la forma, con el cincel, en el interior del bloque que desbasta, talla directa en materias resistentes (mármol, piedra); y el otro que, partiendo de la armadura interior, la va engrosando poco a poco con la propia mano hasta llevar la forma a su plenitud, en materias dúctiles (arcilla, escayola, estuco). La *piedra* es la materia predilecta de la Edad Media. Sin embargo, para los primeros tanteos del estilo románico se ha empleado preferentemente el “mármol”, quizá, como dice Gaillard (4), porque, siendo más duro y más fino, el cincel lo trabaja con mayor seguridad y también porque la técnica del mármol ha sido probablemente practicada con mayor continuidad que la de la piedra (5) durante el período prerrománico (p. ej., en los talleres de Saint-Pons de Thomières (Hérault) y de Arles-sur-Tech (Pyrénées-Orientales), desde fines del siglo ix (6), en

(3) Con anterioridad a Focillon, véase en Hauttmann, *Historia del Arte*, Labor, VI, pág. 105: “el tratamiento del fondo como límite y jamás como ambiente”.

(4) *Les débuts de la sculpture romane espagnole*, 1938, pág. 68.

(5) Gaillard, *Premiers essais de sculpture monumentale en Catalogne...*, 1938, cap. II.

(6) M. Aubert, *La sculpture française au Moyen-Âge*, 1947, página 43.

parte como supervivencia de la influencia helenística, en la fase imitativa que precede a la segura formación del estilo.

Por último, tanto la escultura románica como la gótica están subordinadas a la arquitectura (7) (excepto al final de la Edad Media) y, por ello, son *monumentales* (8), si bien la primera de un modo mucho más estricto, pues no sólo está de acuerdo “con” la arquitectura, sino configurada *por* ella, como vamos a ver en seguida.

* * *

La técnica (9) del escultor románico posee un doble carácter: arquitectural, pues somete las figuras a los marcos en que deben emplazarse, y ornamental, pues las dibuja y las combina según esquemas ornamentales o abstractos.

Reducidas a su más sintética expresión, podemos formular las leyes que la rigen al tenor siguiente:

1.^a *Ley de atracción del marco arquitectónico*: a) El arte románico se presenta como una relación estrictamente definida entre el muro desnudo y el muro decorado; es decir, que la escultura forma parte del muro, es muro al mismo tiempo. La arquitectura románica no propone al decorador emplazamientos cualesquiera, indiferentes, sino que éste experimenta una fuerza de atracción por aquellos sitios del edificio en que la escultura es arquitectónica y plásticamente necesaria para subrayar las funciones, o sea los llamados “puntos sensibles”, los soportes y huecos: jambas, capiteles, parteluces, dinteles, arquivoltas, tímpanos. Si el

(7) *Art d'Occident*, op. cit., pág. 2.

(8) Para la diferencia de ambas en este aspecto, léanse las luminosas páginas de Focillon, *Art d'Occident*, 219-22.

(9) La palabra técnica tiene aquí un sentido más amplio y aun distinto del usual, pues no se refiere a los “procedimientos” de la talla de la escultura, ni tampoco al “sentido” o intención que la anima, sino más bien al *purpos nupdsə* de la misma.

escultor no hubiera tenido la audacia de apoderarse de estos puntos, en apariencia poco aptos para la localización y distribución de las figuras, pero definidos firmemente por la función, la escultura románica no existiría *como tal estilo*.

El escultor debe, pues, respetar y adaptar sus composiciones figuradas a los *marcos* o formas arquitectónicas diversas que tiene por misión llenar (10). El capitel corintio (11) sirvió, por decirlo así, de base a sus experiencias: siguiendo la configuración de la canastilla, en las caras las imágenes esculpidas se dilatan para ocupar el campo disponible, y su cabeza sustituye a la roseta central, en los ángulos se alargan o se encogen, y la atracción de éstos acaba por reemplazar las volutas por las cabezas de las figuras (12). En el tratamiento de las arquivoltas se ofrecen dos soluciones: o bien cada figura ocupa en el sentido de la profundidad una dovela, que constituye un todo cerrado, o bien las figuras siguen la curva del arco en sentido longitudinal, ocupando cada una varias dovelas; la primera solución es la más tectónica (13). En las jambas y parteluces la forma

(10) Ya en 1927 Bréhier decía (*L'homme dans la sculpture romane*), ocupándose especialmente de los capiteles de Auvernia, que “para juzgar las esculturas de los maestros románicos es preciso verlas en el *marco arquitectural* al cual estaban maravillosamente adaptadas” y que sólo admitían al hombre a título de *ornamento*, haciendo labor de decoradores (op. cit., págs. 10 y 29-33).

(11) Véase para su caracterización, en este sentido arquitectónico, y distinción del cúbico, nuestro trabajo “Influencias hispanomusulmanes y mozárabes ... en el románico francés del siglo XI (capiteles corintios)”, *Arte Español*, 1953, parte 1.^a, págs. 179-82.

(12) En el magnífico capitel de la derecha en la portada S. de la iglesia inferior de Loarre, “el cuerpo del animal (monos en cucullas) desaparece por completo detrás de sus brazos y sus piernas exactamente paralelos y descansando sobre el collarino; la cabeza sostiene el ángulo de las volutas, y el esquema completo del animal es idéntico al de la hoja con bola que se encuentra en los intervalos” (Gaillard, “Les débuts...”, op. cit., págs. 136-37 y lám. LX, 2).

(13) Sin embargo, en el segundo caso el ser viviente se convierte en una curva de la arquitectura, en la arquivolta misma. La portada S. del crucero de Aulnay (Charente-Maritime) nos presenta “el

rectangular del marco engendra animales u hombres-rectángulos. (Mas para evitar la monotonía e inmovilidad de estas figuras, así condicionadas de una vez para siempre, de estos “testigos masivos”, el principio del conformismo continuo es sustituido por la regla de los contactos más numerosos: el cuerpo, apoyándose con la cabeza, el codo, el hombro, la rodilla, el talón, en los límites del marco que lo contiene, dibuja en su espacio interior una serie de triángulos.) En los dinteles, con o sin arcaturas, como en los sarcófagos o antependia, desfilan las monótonas procesiones del arte de los frisos. Finalmente, los tímpanos combinan, en progresión, sus distintas partes: la inferior y más ancha, casi con las mismas proporciones que el dintel que lo sostiene; el segmento superior se concentra y las figuras aumentan de tamaño por ambos lados hasta llegar a la clase, perspectiva morfológica, anterior, en el orden de la lógica y de la estructura, a la perspectiva jerárquica o iconográfica de los personajes.

Salvo en los dinteles, a la narración laxa de los frisos sucede la fuerza concentrada del drama. Para adaptarse a los diferentes marcos arquitectónicos, cuya serie acabamos de enumerar y describir someramente, la figura del hombre (como la del animal) tiene que encorvarse, alargarse o encojerse, fundirse o desdoblarse (dos cuerpos con una sola cabeza, o bien un cuerpo que soporta dos cabezas): es la “formosa deformitas” que tanto disgustaba a San Bernardo; enanos o gigantes, afectados por las metamorfosis de su

más hermoso ejemplo de conformismo arquitectural de todo el arte románico: un guerrero que desaparece casi por completo detrás de su alto escudo, cuya arista prolonga rigurosamente la arista de la moldura, de perfil rectangular, y se convierte así en un hombre-moldura” (Focillon, *Art d'Occident*, pág. 100, citado por Pijoán, *Summa Artis*, IX, págs. 327-28: véase reproducción en Porter, VII, 980, o en R. Crozet, *L'art roman en Poitou*, 1948, lám. XXXVIII, 3, y pág. 199, y también J. Chagnolleau, *Aulnay de Saintonge*, fig. 55).

forma y proporciones. El canon de las figuras no depende, como en la plástica humanista greco-romana, de la medida normal del hombre, sino de la medida del espacio-límite de que dispone el escultor. Por esto, los personajes de tipo corto se encuentran alojados generalmente en capiteles y dinteles; los de tipo alargado los vemos la mayor parte de las veces en las jambas, parteluces y tímpanos, sin distinción de escuelas ni de modelos técnicos. Hombres y monstruos se presentan combinados y situados, no caprichosamente, como pudiera creer el espectador desprevenido, sino obedeciendo rigurosamente, repetimos, a los imperativos del peculiar marco arquitectónico en el que viven y se mueven, con vida y movimiento genuinos, tan poderosos y consistentes como la vida y el movimiento reales, sólo que de una categoría bien diferente, no en libertad, sino sometidos a la servidumbre de la decisiva regla de la arquitectura. Pero, como dice Focillon, no creamos que, al pesar ésta sobre la génesis de las figuras, las ha atrofiado o hipertrofiado con exceso, trabando y paralizándolo su normal desarrollo. Sino que las ha ayudado a nacer y sólo porque hubo una arquitectura románica hubo también una escultura románica.

b) Pero, paralelamente a la anomalía de la forma, que acabamos de examinar, hay la anomalía del gesto: el arte románico no es solamente el arte de los monstruos, sino también el arte de los acróbatas. La escultura románica, sobre la base de un firme equilibrio, proporcionada por la estabilidad del muro casi continuo que aquélla decora, se presenta “como una *suite* continua de experiencias sobre el *movimiento*” (con la casi sola excepción de los personajes de los dinteles); se encuentra estimulada y contenida a la vez por el muro de que ella misma forma parte. Dos principios o reglas rigen esta movilidad: la regla de los contactos más numerosos y la de los movimientos encadenados.

A la primera hemos hecho ya alusión al estudiar el pa-

pel que desempeñan como marco arquitectónico las jambas y parteluces. Veíamos que, para evitar la inmovilidad de las figuras, resultante de su contacto continuo con los límites del marco, este principio era sustituido por la regla de los contactos más numerosos, mediante la triangulación del espacio. Así nace una familia de figuras-tipos que Focillon ha bautizado con los nombres de: danzarín (con las piernas cruzadas, tan abundante en la escultura languedociana), trepador y nadador. A ella pertenecen los juglares y acróbatas (en nuestra escultura los hallamos en Frómista, León y Santiago), Salomé, etc.

La regla de los movimientos encadenados hace que cada gesto esté adherido a alguna parte, que no se pierda en el vacío y que cada figura, por compleja que sea, constituya un todo continuo y "cerrado", un sistema compacto en el que nada puede quedar aislado sin arruinar su sólida unidad. El laberinto, en el que los movimientos de ciertos personajes se transmiten y repercuten en los restantes, sustituye ventajosamente a la serie discontinua y abierta: para decirlo con frase gráfica, puede pensarse en la correa sin fin o, si se me permite una irrespetuosidad, en el famoso cuento de la buena pipa y, en el terreno del arte, en los estupendos caligramas de la miniatura irlandesa, según la acertadísima sugerencia de Focillon. Se comprende que esta conexión excepcionalmente solidaria no se pueda mantener en un espacio amplio, y por ello se encuentra de preferencia en el marco tan concentrado del capitel (14).

Focillon opone a los posibles objetantes (15), a quienes

(14) Hemos citado el ejemplo más sugestivo para nuestro gusto, un capitel de Saint-Sever sur l'Adour, en "Influencias hispano-musulmanas y mozárabes...", parte 2.^a, *Arte Español*, 1954, pág. 55 y nota 7, y reproducido en nuestra figura 38.

(15) Por ejemplo: J. Vallery-Radot, "Nouveaux aspects de

estos puntos de vista pudieran parecer puramente ingeniosos y excesivamente sistemáticos, la posterior confirmación, tan concluyente, que les presta el “álbum de dibujos” de Villard de Honnecourt (cap. X de *L’art des sculpteurs romans*: “L’art de géométrie au Moyen Âge”), en el que las líneas de la figura humana se basan en un sistema de triangulaciones. No obstante la brevedad de nuestra exposición, hemos querido citar este testimonio, no tanto para apoyar dichas teorías, sino para recordar que, en opinión del insigne maestro, este orden de explicaciones geométricas tiene un origen común que encuentra, “sin duda alguna, en los trabajos de los matemáticos árabes y judíos de España”.

c) Finalmente, dentro de la ley de atracción del marco, nos queda por indicar la distribución del *relieve* (es decir, el tratamiento de la tercera dimensión en el espacio) y del *modelado* (es decir, el tratamiento de las superficies) de las figuras. Estas no son puros esquemas planiformes, pues, aunque la escultura románica se desarrolle especialmente en el ámbito moderado del bajo-relieve, por ser escultura le es imposible permanecer estrictamente bidimensional en su espacio-límite, como lo hace la miniatura de la misma época, a pesar de que tienda a ello, sobre todo en su época de “las grandes experiencias”, queremos decir hasta 1085 o 1090, aproximadamente.

El relieve románico sale de la forma arquitectural, como se ve en las volutas de ángulo de la canastilla corintia, ya tan poderosamente “fisionómicas” en sí mismas, cuando se convierten en cabezas de hombre o de animal, y “cómo la rica sustancia del acanto alimenta el cuerpo del pájaro, del monstruo o del hombre”, y asimismo en los modillones figurados de las cornisas. El modelado va estrechamente unido

l'étude de la sculpture romane” (*Revue de l'Art*, 1932, I, pág. 88, nota 1) y, sobre todo, L. Réau (*Revue Archéologique*, 1949, I, páginas 235 y 237), monumental testimonio de incomprensión.

al sistema decorativo y puede ser muy acusado sobre un débil relieve, preparando modulaciones y pasos delicados de un plano a otro (Bréhier).

Ya hemos visto que la forma del marco arquitectónico determinaba con bastante rigor la forma, proporciones y hasta el movimiento de las figuras. Tratándose, pues, de una escultura sometida a la arquitectura, es natural que la proporción del relieve y la calidad del modelado obedezcan igualmente a la forma de los miembros estructurales contra los que se aplica o a los que reemplaza: en una palabra, ocurre lo mismo cuando se pasa, por decirlo así, de la superficie al volumen, de la geometría plana a la del espacio, aunque, repetimos, éste siga siendo predominantemente un “espacio-límite”.

Echemos una ojeada, desde el punto de vista que ahora nos ocupa, a los varios marcos arquitectónicos que ya conocemos. Las arquivoltas constituídas por una sencilla banda sólo reclaman un ligero relieve, en tanto que formadas de dovelas salientes exigen un relieve más acentuado e, incluso cuando la técnica del escultor deriva de la talla del grabado, las sombras profundamente rehundidas son muy negras; cuando las figuras constituyen un cordón que reemplaza a la arquivolta, no sólo siguen su curva, sino su relieve, quebrándose en dos caras, de cada lado de la arista. Los personajes de tipo corto, que veíamos ocupar los capiteles y dinteles, son al mismo tiempo los más voluminosos para compensar su escasa estatura, pues, sobre todo en el último caso, quedarían aplastados por las alargadas figuras del tímpano que descansan sobre ellos; en los capiteles el relieve tiene como regla y como medida la talla de la canastilla con sus escotaduras y salientes, acusándose, sobre todo, en las voluminosas cabezas que reemplazan a las volutas de ángulo o a la roseta media de las caras. Los personajes de tipo alargado, que hemos visto distribuidos en las jambas, parteluces y tím-

panos, muestran un relieve bastante moderado, no sólo para no aniquilar con su ingente masa a las figuritas de los capiteles y dinteles, sino porque se convertirían en salientes estatuas colosales, destruyendo así la armonía tectónica de la fachada. (Este sistema de sabias compensaciones es el mismo que juega en pintura entre el tono o valor del dibujo y la tinta del colorido: el color queda reducido al mínimo cada vez que el juego de valores o modelado alcanza el máximo de intensidad, y viceversa (16). Esta especie de perspectiva compensada es contraria a la perspectiva óptica natural, que da cuerpo más voluminoso y sombras más intensas a los objetos más grandes, es decir, los más cercanos a la vista y que atenúa los más pequeños, es decir, los más lejanos.

No podemos extendernos en señalar los diferentes matices del modelado, con sus variadas gradaciones y ondulaciones en la distribución de luz y sombra. Pero sí conviene dejar sentado que “en la escultura románica el paso del relieve plano al alto-relieve o al bulto redondo no constituye precisamente un progreso”, pues el escultor no se propone —es una simpleza científica el repetir que no sabía o no podía— independizar sus figuras del orden arquitectural que las “contiene” para llegar a la estatua aislada (17), como fué el propósito en la escultura greco-romana, o, posteriormente, en la del siglo xv. Si hay impotencia no es precisamente en el artista románico al ejecutar, sino en el arqueólogo al interpretar, por creer, por falta de historicidad y bajo el espejuelo de la arqueología clásica, que los escultores de los más diversos tiempos se han propuesto “siempre” como meta liberar el volumen haciendo exenta la figura (18).

(16) Véase “André Lhote” (*Críticos e historiadores de Arte*, número 4), trad. de Payró, Buenos Aires, 1944, págs. 163-64 y 189-91.

(17) Es el clásico reproche que le hacen Vallery-Radot y Réau en las críticas citadas en anterior nota.

(18) Worringer, *Abstracción y proyección sentimental*, traduc-

2.^a *Ley del esquema ornamental.* La escultura románica no tiene solamente un carácter tectónico y arquitectural, sino que establece y combina sus figuras sobre esquemas y composiciones ornamentales. El hombre, el animal, el monstruo no son únicamente volutas, medallones, molduras, modillones, masa estructurada, función; no se organizan y asocian exclusivamente según las líneas de ejes y formas geométricas, sino que son también roleos y palmetas. Ha sido un eminente mérito de J. Baltrusaitis el haber descubierto, en su ya citado libro, *La stylistique ornementale dans la sculpture romane*, los principios y motivos que regulan el formidable subsuelo ornamental de dicha escultura, antes insospechado. Tres motivos fundamentales —que, combinándose en múltiples variaciones, engendran otros muchos— gobiernan el aparente caos de la lujuriente y monstruosa proliferación figurativa románica. El motivo prototipo (motivo I) está constituido por el tallo ondulado de un roleo cuyas curvas cobijan sus hojas alternativamente a derecha e izquierda. Si se reúnen simétricamente dos tallos de roleo por su extremidad (o sea si se desdobra simétricamente un roleo) se origina un corazón (*as de coeur*) en el que se inscriben las dos medias palmetas correspondientes, una por cada tallo, que acaban fundiéndose en una sola polilobulada (motivo II). Por último, si se reúnen los dos tallos de roleo, no por su extremidad, sino por su curva exterior, adosados a cada lado de un eje, o bien, lo que viene a ser lo mismo, si se escinde la palmeta del motivo anterior por su mitad en dos trozos, de los cuales cada uno se combina con el de la palmeta vecina, tenemos el motivo III.

Pero el escultor no permanece en el reino de la abstracción; no es un simple geómetra, sino también un imaginero;

ción española de la edición de 1948 (*Breviarios del Fondo de Cultura económica*, México, 1953).

no se contenta con presentar dos figuras humanas o animales simétricamente afrontadas o adosadas, sino que necesita estilizar grupos complejos historiados o iconográficos. Revistiendo de formas vivientes las líneas abstractas, el armazón ornamental que le suministran los tres motivos capitales y sus derivaciones más complejas, crea un tercer universo, intermediario entre el inmóvil mundo geométrico y el caótico y agitado mundo real, universo fantástico en apariencia y, no obstante, ordenado según leyes rigurosas. Así, las composiciones vivientes pueden adaptarse: 1.º, al tallo ondulado del roleo (serpiente, serie de animales persiguiéndose); 2.º, a la palmeta (monstruos, e incluso hombres, con doble cuerpo y cabeza común, sirena levantando con las manos su doble cola), y 3.º, a la palmeta seccionada (cuerpo con dos cabezas, águila bicéfala).

Estas combinaciones figuradas, presididas por los tres motivos, se encuentran distribuídas en los diferentes marcos arquitectónicos que hemos estudiado en el anterior epígrafe. Uno de ellos, que merece destacarse aparte, por su gran importancia desde el punto de vista ornamental, es el capitel *à crochet*, cuya forma más sencilla presenta en cada ángulo de la canastilla un *crochet*, y está originado por el motivo II; cada *crochet* se transforma en la cabeza terminal de los cuerpos que sustituyen a los tallos diagonales en prolongación de los *crochets*. Esta forma sencilla de dicho capitel suele complicarse mediante la introducción en el cuerpo del mismo de registros horizontales o verticales, engendrando hasta cinco tipos principales de personajes, enumerados por Baltrusaitis, que asociándose constituyen el armazón de las más variadas composiciones historiadas e iconográficas. Incluso en las grandes composiciones, como los tímpanos, se encuentra el ornamento conductor, por ejemplo, una palmeta polilobulada, cuyos lóbulos alojan a los distintos personajes. “El ornamento, asociado a la archi-

itectura —concluye Baltrusaitis—, ha servido en cierto modo de laboratorio a la escultura monumental.”

Pero se dirá también —como acontecía con los esquemas geométricos y los ejes que, mediante triangulaciones, determinaban el movimiento de las figuras— que estos esquemas ornamentales son deducciones más ingeniosas que exactas. Permítasenos afirmar que no ocurre nada de eso. Pues, precisamente, digámoslo con las palabras más autorizadas (19), “el punto de partida de estas investigaciones fué dado por la yuxtaposición de un ornamento en estado puro y de una composición figurada que repetía con fidelidad las líneas directrices de aquél, como si el imaginero hubiera querido dejar al lado de su obrá la clave que permite comprenderla”. No podemos citar los relativamente numerosos “testigos” que nos proporcionan los mismos monumentos (20); basten dos ejemplos concluyentes: en el baptisterio de Gravedona (Italia) un entrelazo, al cual ha bastado añadir una cabeza, origina una serpiente, hallándose el dibujo ornamental y la figura animal en vecindad en el mismo muro; en la cripta de Saint-Bénigne, de Dijon, dos capiteles próximos se corresponden: el primero constituído por un triángulo encuadrado en dos de sus lados por dos líneas paralelas, llevando en el centro dos óvalos superpuestos; en el segundo el óvalo superior se convierte en una cabeza humana, mediante la adición de algunos rasgos suplementarios que señalan los ojos, nariz y boca, las líneas paralelas de los lados del triángulo describen los contornos de los brazos de la figura humana, y el óvalo inferior se transforma en el todo; tenemos, pues, aquí dos estados de la misma composición: el ornamental y el figurado. Y es preciso detenerse ya en la enumeración de los procedimientos y razonamien-

(19) Focillon, *Art d'Occident*, pág. 103.

(20) Baltrusaitis, op. cit.,: bajo-relieves, arquivoltas, capiteles, tímpanos (págs. 83-87, 246-268).

tos de la estilística ornamental románica, que constituyen una verdadera dialéctica, porque sería el cuento de nunca acabar, y el estudioso puede consultar con gran provecho el libro que, con esfuerzo, dada su gran riqueza, estamos resumiendo.

Un sistema, sí, una verdadera dialéctica de igual estilo mental y tono espiritual que la dialéctica abstracta de la escolástica (21), “período ornamental del pensamiento, movimiento intelectual abstracto desprovisto de toda finalidad, movimiento complicado y retorcido del pensar” (Worringer), “arabesco del pensamiento que corre entre sus límites sin otro objeto que el pensamiento mismo, roleos y meandros dialécticos que, monstruos del pensamiento, responden a los meandros y repliegues de la escultura románica” (Focillon). Bellas metáforas, se dirá, engendradas cabalgando galanamente el “demonio de la analogía”. Pero esperen ustedes un poco y comparen: “no busco entender para creer, sino que creo para entender. Pues creo también que si no creyera no entendería” (*Proslogion*, final del capítulo I). Y ahora contemplen el capitel de roleos y cabezas de ángulo de la nave de San Isidoro de León, sobre la columna añadida delante de la ventana del muro septentrional en la proximidad del crucero (Gaillard, lám. XXIII, 17; G.-Moreno, LXII, 1): los roleos del cimacio se continúan con un solo impulso en la red de la canastilla, entrecruzándose como el “creer” y el “entender” de San Anselmo, personalidad absolutamente coetánea de los capiteles de la iglesia de León. (Tal correspondencia entre ambos ejemplos me sorprendió, por lo imprevista, hará ya unos quince años.)

Esperamos que la síntesis que acabamos de trazar haya puesto suficientemente de manifiesto el carácter fundamen-

(21) Worringer, *La esencia del gótico*, trad. española (*Revista de Occidente*), capítulo “Psicología de la escolástica”; Focillon, *L'art des sculpteurs romans*, págs. 11 y 228, y *L'an mil*, pág. 116.

tal de ese “tercer universo”, encarnado por el escultor románico, en el que se da una rara alianza entre la riqueza decorativa y abstracta y la riqueza del mundo viviente, casi jamás conseguida en otros estilos.

* * *

Esta teoría estilística —más o menos acertada, es la única explicación de conjunto que existe hasta el presente— ha sido objeto de algunas críticas acentuadamente negativas, a que hemos hecho alusión, por quienes toman como modelo invariante de toda escultura ya el canon clásico, ya el gótico. Entre estos últimos, merece especial atención el punto de vista de Werner Weisbach, en su obra *Reforma religiosa y arte medieval* (Madrid, 1949).

Pretende Weisbach, al examinar el tímpano de Moissac, que el estricto condicionamiento y subordinación de la escultura románica a la arquitectura —la ley de atracción del marco arquitectónico— no puede sostenerse con carácter general, con la objeción, de escasa monta, de que el cuarto anciano del Apocalipsis de la derecha en la zona inferior adopta una postura naturalmente suelta (no ordenada tectónicamente; ¡pero esto no implica siempre rigidez!), y la afirmación, esencialmente inexacta a nuestro juicio, de que las actitudes de los cuerpos de los ancianos están desequilibradas; basta observar en la fotografía la fila inferior, distribuída en dos grupos opuestos de a siete, cuyas posiciones se “compensan” excelentemente, si bien concede que el grupo central del Cristo Majestad, con el tetramorfos y los dos ángeles tan alargados que lo flanquean, forma “una unidad cerrada, tectónico-decorativa, verdaderamente atrayente y elevada a lo monumental”; es claro que puede haber alguna falla en la disposición de algún trozo, pues no se trata de un dibujo riguroso a compás,

y basta, para confirmar la ley, que la disposición general responda a ella, como en este caso (no hay que confundir los principios estrictos de la ordenación románica con la fría perfección académica).

Por otra parte, niega que dicho tímpano esté sometido, en todos sus aspectos, a exigencias arquitectónicas, por el hecho de estar fragmentado en losas de piedra aisladas, cuya forma no se corresponde con la distribución de las figuras, ocurriendo que partes enlazadas por la acción representada, e incluso una misma figura, estén cortadas por los bordes de las losas. Mas, como había observado anteriormente con sagacidad L. Lefrançois-Pillion (22), este principio a que alude Weisbach —la ley del aparejo—, que es propio de la escultura gótica, fragmentaría la composición, tendencia precisamente antinómica de la pretensión del escultor románico con su ley de atracción del marco, pues el marco es aquí el tímpano entero, y no los límites de cada losa; por esto el tímpano gótico está subdividido en múltiples compartimientos, siguiendo, repetimos, la ley del aparejo, opuesta en cierto modo a la de atracción del marco, y resulta, en último término, menos logrado desde el punto de vista monumental.

A nuestro modo de ver, el supuesto de estas críticas estriba en que sus autores consideran aún el estilo románico como torpe estadio preparatorio del gótico, sin autonomía propia. Mas lo cierto es que se trata de dos estilos absolutamente opuestos —como ha visto muy bien Focillon—: el primero, abstracto, visionario, severo, bajo su apariencia caótica —“la enciclopedia de lo imaginario”—, el segundo, realista, amable (exceptuamos el siglo xv) —“la enciclopedia de lo verdadero”—, y dichos críticos son desafectos a las tendencias abstractas; es la misma pugna que aparece con

(22) *Les sculpteurs français du XII^e siècle*, 1931, págs. 24-25.

el arte de nuestros días cuando se lo enfoca desde el punto de vista —absolutamente inadecuado— de un realismo muy siglo XIX (23).

Otra deficiencia de la crítica de Weisbach nos parece originada por la sobreestimación del punto de vista iconográfico. No podemos detenernos aquí —pero sí lo haremos en ocasión próxima, para lo cual existe suficiente material— en estudiar los “conflictos entre la iconografía y el estilo” y poner de manifiesto cómo el decorador románico subordina también el interés iconográfico al propio decorativo, y no al contrario (24). Así se empeña, por desatender este principio, en atribuir otro sentido iconográfico demasiado solicitado a ciertos capiteles: por ejemplo, el del Museo de Arles (fig. 52 de la trad. española) y el de Saint-Fortunat, de Charlieu (fig. 49, íd.), que representan Daniel entre los leones, por incluir el primero otras figuras en las caras laterales con carácter exclusivamente arquitectónico o decorativo, y el segundo por repetir la escena en cada ángulo sustituyendo a las volutas; o también el del nártex de Moissac (Pijoán, IX, fig. 553, y, mejor, por reproducirse completo, en el *Congrès archéologique de Toulouse*, 1929, fig. pág. 519) y el de la catedral de Módena (fig. 86 de la trad. española), ambos con la escena de Sansón desquijando al león, repetida también en cada ángulo, pues pretende con respecto al primer capitel que en un caso se trata de Sansón, y en la figura repetida, absolutamente igual, de David, por no admitir, contra toda evidencia, la repetición

(23) También responde a una tendencia muy extendida, no sólo entre profanos, sino entre doctos profesionales, el creer que el artista trabaja sin sujeción a ciertas normas, un poco a la buena ventura. Esto me recuerda la tenaz oposición de los críticos del psicoanálisis a aceptar la atribución de un “sentido” —sea el que quiera— a los sueños y actos fallidos, que para ellos sólo resultan de un puro azar (!).

(24) Ya lo hizo notar Bréhier en su obra citada, *L'homme...*, 1927, págs. 32-33.

de la misma escena por una poderosa razón de composición decorativa, hecho tan frecuente (especialmente en Auvernia).

Y aunque se ve obligado a admitir que, en ciertos casos, predomina el carácter puramente decorativo de la composición, a seguida añade, de modo absolutamente gratuito, por no decir caprichoso, que es indiscutible *no* se trata entonces de “creaciones propiamente características y esenciales del románico” (pág. 113), afirmación tan extraña que ya discutiremos a fondo.

* * *

En nuestro país, y aunque Gaillard haya estudiado certeramente la escultura románica española con el criterio expuesto, fuerza es confesar que dichas teorías no han inquietado lo más mínimo a los profesionales, ni siquiera para oponerse a ellas (25). Al menos nos sorprende que, transcurridos veinticinco años desde la publicación de los dos libros capitales citados, no solamente no hayan sido traducidos, ni citada o resumida su doctrina en nuestras revistas, al menos en cuanto sepamos. (El hecho se agrava por haber dado el propio Focillon dos o tres conferencias, hacia 1926 o 1927 creemos, presentado por Gómez-Moreno, en el Centro de Estudios Históricos, resumen de su enseñanza en la Sorbona, con anterioridad a la publicación de su... famoso libro). Perdónesenos, pues, el atrevimiento de haber acometido, mal que bien, en tan breves páginas y sin la ilustración adecuada, el intento de suplir la singular ausencia; ello nos ha obligado también a descartar otros puntos menos esenciales para nuestro cometido, como el ciertamente importante del ca-

(25) No está demás puntualizar que el magnífico libro de Gómez-Moreno, publicado en 1934, ha sido la base indispensable de toda labor posterior (Gaillard, *op. cit.*, págs. xxx-xxxI). Pero no es menos indiscutible que, después, sólo Gaillard —no un español, por consiguiente— ha empleado el criterio estilístico.

rácter de la iconografía románica, la “lectura por los vacíos” (26), los procedimientos técnicos de la talla, la talla antes o después de la pose, etc. Y, al contrario, el problema, hoy tan discutido, del sentido “anti-humanista” de esta escultura —por oposición a la gótica—, que no es para despachado al paso y del que prometemos ocuparnos por extenso.

* * *

Aún falta por tratar la última parte de nuestra tarea, quizá la más sugestiva por no divulgada todavía: las que hemos llamado “zonas fronterizas”, constituídas por aquellas esculturas que caen cronológicamente dentro del período románico, quedando, no obstante, al margen de dicho estilo, tal como ha sido definido sistemáticamente en las anteriores páginas.

Tal idea ha sido sugerida solamente por Focillon y ejemplificada por algunos discípulos. Es para nosotros doblemente importante por haberla aplicado Gaillard a ciertas obras del románico español.

Como se trata de una idea aún en estado flúido, permítasenos citar literalmente a L. Grodecki (27): “Una explicación general de todas estas *excepciones* podría ser facilitada por la tesis (ya admitida por nuestro maestro Focillon) de un arte experimental del año mil: partiendo de las fuentes no monumentales bizantinas y carolingias, como marfiles y manuscritos, los escultores otónicos, franceses o españoles llegan a creaciones con frecuencia refinadas, de un arte flexible, casi gótico, en todo caso “anti-románico”, de un estilo que la constitución del arte románico va a hacer

(26) *L'art des sculpteurs romans*, especialmente págs. 206-207. Véase también von Salis, *El arte de los griegos*, trad. española, página 62, y Marangoni, *Saber ver*, trad. española, 1945, pág. 113.

(27) “Art roman en Angleterre” (*Critique*, marzo 1954).

abandonar, en provecho de las formas más esquemáticas, más “estilizadas”, en acuerdo con las funciones que la arquitectura va a imponer a la plástica.” En las citas que de Focillon hacemos al frente de este artículo se encuentra planteado ya el problema.

Grodecki cita como ejemplos de escultura anti-románica”: los capiteles de Saint-Germain des Prés, de hacia el año 1000, los del presbiterio de Bernay (Normandía) de hacia 1020-28, imitados, durante la primera mitad del siglo, en la iglesia abacial de Jumièges (28), los en estuco de St.-Remi de Reims de hacia 1040. Representan —nótese que son todos ellos de la primera mitad del siglo xi— un “ensayo” de escultura que no ha logrado imponerse luego: el “desecho” (*déchet*), según terminología de Focillon, de las experiencias formales no aceptadas por el estilo que las ha suscitado. En St.-Germain des Prés y en Bernay las influencias prerrománicas, otónicas allí (imitación en piedra de las técnicas del estuco, del metal repujado o del bronce), bizantinas principalmente en el segundo, conducen a una gran perfección y un refinamiento, con delicadezas de modelado, impropios de la escultura monumental, que estaba entonces tanteando y buscando su “estilo”: es una especie de *academismo*, un intento de adaptar a la decoración de capiteles elementos diversos y extraños al arte monumental. “En ambos casos, el estilo románico rechaza, como “desecho” no utilizable, dichos ensayos tan perfectos, pero muy alejados del camino que va a seguir. Dentro de su barbarie e inhabilidad —termina Grodecki—, los capiteles de Saint-Bénigne de Dijon [que hemos analizado al hablar de la técnica ornamental] y el dintel de St.-Genis des Fontaines tienen un porvenir mucho más rico”.

(28) Grodecki, “Les débuts de la sculpture romane en Normandie” (*Bulletin monumental*, 1950), págs. 63-66.



Fig. 1.—Cristo Majestad. Capitel de Saint-Germain-des-Prés.
(Museo de Cluny, París.)



Fig. 2.—Cristo Majestad, Relieve en Saint-Sernin de Toulouse.



Fig. 3.—San Isidoro. Estatua en la portada principal de San Isidoro de León.



Fig. 4.—Sepulcro de Alfonso Ansúrez. (Museo Arqueológico Nacional)

Por su parte, Gaillard (29) considera que los relieves incrustados, con posterioridad a su primitivo emplazamiento, en el deambulatorio de St.-Sernin, de Toulouse, en actitudes inmóviles e inexpresivas, son supervivencias seniles de influencia helenística (hagamos notar que están tallados en “mármol”: ver, al principio de este artículo, la “materia” de la escultura); se puede decir que no pertenecen todavía al estilo románico. Ya se ha hecho notar, por Focillon (30), que el Cristo Majestad de uno de los mencionados capiteles de St.-Germain-des-Prés (31) (fig. 1), “con su vientre prominente rodeado de pliegues en “burlete”, parece anunciar ya ciertas fórmulas languedocianas”: compárese con el Cristo Majestad de St.-Sernin (*Historia del Arte*, Labor, VI, 538) (fig. 2). Igualmente, por lo que toca a la escultura románica española, estima Gaillard que los pliegues de los paños en las figuras de la fachada de la portada del Cordero en León, la estatua de San Isidoro más especialmente (fig. 3), son quizá una interpretación en bulto redondo de la técnica tubular que presentaban ya los relieves de Quintanilla de las Viñas. Esta elefantiasis del relieve, este modelado de pliegues como columnas, que las hacen destacarse completamente del muro, sin formar parte de él, no es propiamente románica: recuerdan las estatuas “ibéricas” (32).

La misma técnica se encuentra aún en un ejemplo algo posterior, la cubierta del sarcófago de Alfonso Ansúrez en

(29) “Le pèlerinage de Compostelle et la sculpture romane”, conferencia en el Institut Français de Madrid, noviembre de 1950 (*Bulletin de l'Institut Français en Espagne*, núm. 46, diciembre 1950, pág. 212) y “De la diversité des styles dans la sculpture romane des pèlerinages” (*La Revue des Arts*, 1951, I, núm. 2, pág. 81).

(30) “Recherches récentes de la sculpture romane en France au XI^e siècle” (*Moyen Âge: survivances et réveils*, Montreal, 1945, página 84).

(31) Véase la reproducción en *Art d'Occident*, lám. X, 1.

(32) *De la diversité des styles...*, cit., pág. 84.

el Museo Arqueológico Nacional (fig. 4). “Las figuras de los ángeles que la decoran, vestidos de largos pliegues paralelos y ligeramente abombados, no tienen nada de románico” (33).

Recordemos que, como hizo notar Grodecki, todos estos ejemplos son tempranos (los franceses de la primera mitad del siglo XI (34), los españoles de la segunda) y representan más bien supervivencias y puntos de llegada de un arte anterior, no monumental, que coexisten cronológica y geográficamente con los tanteos del nuevo estilo. Son zonas fronterizas o marginales.

No podemos, pues, comprender la extrañeza de Weisbach (35) ante la afirmación de Focillon de que en el tiempo del estilo románico se dan también creaciones que no son románicas. ¿Qué se hace —agrega— con lo que se queda fuera, con lo supuesto no románico? Pues nada: tratar de explicar, como acabamos de ver, estas excepciones, ligeras anomalías no más considerables que las que se encuentran en cualquier otro sector de la ciencia y que no invalidan por eso las teorías bien fundamentadas.

Creemos haber justificado nuestra afirmación preliminar: el estilo románico —como cualquier otro, bien entendido— no puede fundamentarse sobre una base externa o pragmática, puramente cronológica, sino sobre una verdadera síntesis “cronológico-estilística”. Con ello las empresas de historia artística perderían ese su cierto aire de cronicos.

(33) *Les débuts de la sculpture...*, pág. 78. Para el sepulcro de Ansúrez, véase ya antes A. K. Porter, *La escultura románica en España*, I, trad. española, pág. 79.

(34) Excepto el Cristo de Saint-Sernin.

(35) Op. cit., pág. 44.

MÉTODOS DE INVESTIGACION ESTILÍSTICA

POR

HELMUTH HATZFELD

EL PROBLEMA (*).

Puesto que no hay acuerdo entre el propósito y el objeto de la investigación estilística, por consecuencia no puede haberlo entre los métodos empleados. Charles Bruneau (1), Leo Spitzer (2) y Dámaso Alonso (3) nos han explicado sus propios métodos y teorías; Wolfgang Kayser (4), Stephen Ullmann (5) y Alfredo Schiaffini (6) han demostrado otras.

(*) Como la obra de los dos grandes maestros españoles, Amado Alonso y Dámaso Alonso, investigadores del estilo, es bien conocida del público español, y como me ocupo de ella extensamente en mi colaboración al "Homenaje a Antonio Giera", en este estudio sólo me refiero a ella en el contexto al que corresponde.

(1) Charles Bruneau, "La stylistique", *Romance Philology*, V (1951), 1-14.

(2) Leo Spitzer, *Linguistic and Literary History*, Princenton University Press, 1946.

(3) Dámaso Alonso, *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos*, Madrid, Biblioteca Románica Hispánica, II, 1950.

(4) Wolfgang Kayser, "Der Stil", *Das sprachliche Kunstwerk*, Berna, Francke, 1948, 271-330.

(5) Stephen Ullmann, "Psychologie et stylistique", *Journal de Psychologie* (abril-junio 1953, 133-156).

(6) Alfredo Schiaffini, "La stilistica letteraria", cap. IX, en *Momenti di storia della lingua italiana*, Roma, Studium, 1953, 165-186.

Lo que nos falta aún es un informe sistemático de la dependencia de los distintos métodos de estilística con otras ciencias a cuya sombra se desarrollaron. Esta forma de introducción es de esperar que nos lleve a la comprensión no de su exclusión mutua, sino más bien a la comprensión de su riqueza mutua. Así, yo diría que la investigación estilística ha sido inspirada y guiada por la lingüística de Saussure como por la estética de Croce, y por la psicología colectiva de Wundt, como por el psicoanálisis y la fenomenología y la psicología configuracional tanto como por el existencialismo y por los principios estéticos de Wölfflin, y por el formalismo literario ruso y el estructuralismo lingüístico checo, así como por el *New Criticism* anglo-americano y la glosomática de Hjelmslev.

1. LA LINGÜÍSTICA DE SAUSSURE Y LA ESTILÍSTICA DE BALLY.

El descubrimiento de Ferdinand de Saussure de que existía la posibilidad de una lingüística científica, descriptiva y sincrónica relacionando las expresiones verbales con sus condiciones psicológicas, fué el primer signo de un método estilístico a principios de siglo (7). La investigación estilística de esta forma se aproximó estrechamente a la lingüística como una especie de metalingüística psicológica. A partir de 1905, gracias a Charles Bally, una estilística externa se ocupa del lenguaje, de la fisonomía de las lenguas nacionales o componentes históricos de la misma, y lo que es aún más importante, se ocupa de una estilística interna inevitablemente comparativa y analiza la forma descriptiva psicológica, y todas las expresiones posibles de la *parole*.

(7) Ferdinand de Saussure, *Cours de Linguistique générale*, París, Payot, 1949, pág. 25: "Il faut se placer de prime abord sur le terrain de la langue et la prendre pour norme de toutes les autres manifestations du langage."

El método decisivo de Bally le fué otorgado por Saussure mismo: es necesario seguir la *lengua corriente* como norma de todas las manifestaciones del habla.

Bally excluyó de la lingüística no solamente la poesía y la prosa literaria, sino todo lo que no fuera una expresión, directamente afectiva y garantizada por su uso, de un pensamiento vivo desde el punto de vista del que habla, según se encuentra dicho pensamiento en el ritmo, la melodía, la entonación, selección de sinónimos, orden de palabras, selección sintáctica, cambio, fusión y trasposición de distintas clases de palabras. La afectividad establecida contra el embotamiento de la intelectualidad es el principio metódico de discernimiento estilístico y clasificación empleado por Bally. Una expresión afectiva puede brotar del lenguaje figurado, imaginativo, cómico o familiar, y aquélla decide su posición dentro del sistema expuesto. Si el investigador llegara, sin embargo, a encontrar una expresión afectiva, supongamos una expresión cómica en un drama, y se preguntase qué papel juega en el clima o cómo ayuda a caracterizar al héroe que la expresa, entonces, según Bally, se apartaría de la investigación estilística para hacer simplemente crítica literaria (8). Dentro del marco de las referencias lingüísticas de Bally para medir una expresión afectiva, el coordinativo de lo lógico y lo intelectual, según el caso, está amparado solamente por otro coordinativo, el del lenguaje común, no limitado por ningún grupo social (9). El factor sociológico es el que cons-

(8) *Ib.*, pág. 26: "Mais dès qu'on examine si cette expression est conforme au ton général de la pièce, si elle convient au caractère du personnage qui parle etc., on fait de l'esthétique littéraire, de la critique, mais on ne fait pas de la stylistique."

(9) *Ib.*, pág. 96: "La recherche du caractère stylistique consiste à dégager d'un fait de langage défini et identifié (comme unité) les éléments affectifs qui lui assignent une place dans le système expressif de la langue. On fixe son caractère stylistique en le mesurant à un mode d'expression typique intellectuel, logique qui fait ressortir les

tituye una desviación secundaria poco corriente de la norma lingüística y hace al estilo simbólicamente afectivo, evocando cierto ambiente (10). Entre las desviaciones sociales del lenguaje hablado se encuentra, claro está, el lenguaje literario. Según Bally: "Sin el lenguaje hablado como base, el goce literario no podría existir" (11). Pero en el lenguaje literario analizado según las condiciones sociales que lo rodean, las implicaciones estéticas no cuentan. El método estilístico externo de Bally culmina con el establecimiento, la clasificación y la comparación de sistemas expresivos de la lengua (12). Algunos de sus más fieles seguidores son: Marouzeau, Cressot, Bruneau, Godin, Sayce y Devoto.

2. LA ESTÉTICA DE CROCE Y LA INTERPRETACIÓN ESTILÍSTICA DE VOSSLER.

Bally, intencionadamente, había olvidado que la estilística se manifiesta como una disciplina del arte, y que no se puede excluir arbitrariamente de su dominio la literatura y la poesía. Tres años antes de la aparición del primer libro de Bally sobre la estilística, *Précis de stylistique* (1905), Benedetto Croce defendía radicalmente la posición opuesta en su obra *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale* (1902). Croce le otorga al filósofo la decisión epistemológica de decidir a qué clase de ciencia pertenecen las ramas especiales, y dijo a los lingüistas que todo el que ana-

caractères affectifs naturels et à la langue commune qui fait paraître les caractères affectifs sociaux."

(10) *Ib.*, pág. 117: "C'est autour de ces deux formes de langage que pivote toute la comparaison stylistique."

(11) *Ib.*, pág. 248: "Sans la langue parlée il n'y aurait pas de plaisir littéraire attaché à la forme, à la langue, au style enfin."

(12) *Ib.*, pág. 322: "L'étude et la reconstitution de ce système (expressif) est le but suprême auquel doit tendre la stylistique."

liza cualquier clase de expresión se enfrenta con un fenómeno estético. El lenguaje mismo, en todos sus aspectos, es expresión pura, y es, por tanto, una disciplina estética. “El lenguaje —afirmaba (13)— es sonido articulado, organizado para el propósito de la expresión.” Este concepto de la lengua es estilístico, puesto que, según Croce, la forma corriente de la expresión, la cual para ser expresiva es siempre fantástica, musical, poética, no es nunca la palabra, sino más bien la frase o la exclamación, y, desde luego, es principalmente el poema. Por tanto, en principio, el lenguaje expresivo es arte, y alcanza su cumbre en la obra artística literaria (14), en la cual el contenido interior y la forma estética exterior son inseparables y forman una unidad indisoluble. Aislar externamente los elementos retóricos de la psicología que existe detrás de ellos, sólo logra desfigurar sus valores estilísticos. Nada más peligroso que una crítica estilística que pusiera, por ejemplo, la descripción acrobática de la lluvia en el libro de D’Annunzio, *Pioggia nel pineto*, al mismo nivel que las descripciones orgánicas de las lluvias en la *Gerusalemme* y en los *Promessi Sposi*. Lo que preocupa primordialmente a Croce es la distinción de la calidad, el estilo frente al manierismo, lo poético frente a lo no poético (15).

El amigo de Croce, Karl Vossler, se convirtió en su defensor en la esfera práctica. Vossler, que había sido discípulo de Gustavo Gröber, había intentado anteriormente, pero con menos acierto que Bally, reducir los elementos hallados en el lenguaje de Benvenuto Cellini en su *Vita* (1889) (16).

(13) Benedetto Croce, *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale. Teoria e storia*, Bari, Laterza, 5.^a edición, 1922, pág. 156

(14) *Ib.*, págs. 159-160.

(15) Benedetto Croce, “La così detta critica stilistica”, *Letture di Poeti*, I, Bari, 1950, 284-294.

(16) Karl Vossler, “Stl, Rhythmus und Reim in ihrer Wechsel-

a raíces psicológicas. Pero como pocos saben, solamente hasta después de haber conocido la teoría de Croce se convirtió en el fundador de la estilística literaria con su estudio sobre la interrelación mutua entre estilo, ritmo y rima de Petrarca y Leopardi (1903) (17). Aquí es donde Vossler desarrolla sus mejores distinciones y clasificaciones para comprender el problema de los efectos acústicos y rítmicos no solamente en el oído, sino también en el espíritu. El orden de las palabras, cesura y encabalgamiento, con frecuencia deciden el valor y la significación de las formas expresivas que en ella se encuentran. Fueron implícitamente y explícitamente condenadas una *ritmología* y *metaforología* separada, uniendo estrictamente lo que debe estar junto y el concepto de los llamados medios de estilo. Y ¿cuál era entonces el método de Vossler? El lo explicó y lo demostró en su comentario sobre *La Divina Commedia*, IV parte (1907). Su método estilístico es la trasposición íntegra de una versión casi interlineal de la obra de arte literaria al lenguaje del crítico, con el propósito de descubrir el principio y la unidad de la obra. No se trata de un método fácil, sino simplemente de una crítica literaria, cierto tipo de crítica a la cual no se le puede negar la calificación de investigación estilística dentro de las actitudes e intenciones de una obra o de un poeta en su obra. El defecto del método neorromántico hegeliano-crociano de Vossler se halla en su incapacidad para lograr una verdadera síntesis de los elementos analizados del estilo, ocupándose sistemáticamente del significado simbólico y de los elementos subconscientes y armónicos que son tan importantes en *La Divina Commedia* y en la poesía en general.

wirkung bei Petrarca und Leopardi", *Miscellanea di Studi critici edita in onore di Arturo Graf*. Bergamo, Arti Grafiche, 1903.

(17) *Ib.*

3. PSICOANÁLISIS Y ANÁLISIS DEL "WORD-MOTIF".

Hoy en día sabemos lo mucho que la investigación estilística fué ayudada en dichos aspectos por la obra psicoanalítica de Freud, Adler, Jung y otros. Para ser más exactos, podríamos señalar aquí el artículo de Freud sobre *El contenido manifiesto y latente en los sueños* (18). En dicho artículo se encuentra un principio que ha sido aplicado a la interpretación estilística de cualquier poesía simbólica; por ejemplo, un elemento exteriorizado puede representar varios elementos latentes, o un elemento latente puede estar representado por varios elementos manifiestos. Así, en la interpretación de un sueño o de un estilo se hallaban ideas simbólicamente disfrazadas que había que descubrir. En ambos casos se encontraban asociaciones por las cuales hechos simultáneos se aislaban privados de conexiones lógicas como "y" o "si", y en ambos casos dos imágenes constituían la premisa y el resultado sin estar conectados por "puesto que" o "porque". En ambos casos las impresiones ocultas en el subconsciente no revelaban si su relación era disyuntiva, antitética, positiva o negativa. En dicho concepto había la posibilidad de que la investigación estilística aprendiera a encontrar una significación en lo que no se creía tuviera sentido alguno y cómo descifrar imágenes difusas en una serie de proyecciones estéticas (19). Además, los investigadores del mito y el ritual ciertamente hubieran podido enseñarle al investigador estilístico lo que hubieran aprendido de los

(18) Sigmund Freud, "Manifest dream content and latent dream content", en *A General Introduction to Psychoanalysis*, New York, Boni, 1920, 90-100.

(19) Frederick J. Hoffman, *Freudianism and the Literary Mind*, Baton Rouge, Louisiana State University Press, 1945, págs. 8, 39, 97.

métodos freudianos (20), si Leo Spitzer y Hans Sperber no se hubieran adelantado al reconocer que instintos tan importante del hombre como la *libido* y la ambición son fuerzas vitales en la creación de metáforas, y que las imágenes de un texto literario forman un índice seguro de las preocupaciones de un autor o de una época determinada.

Spitzer, en un estudio magistral, nos manifiesta el *Enfer* de Barbusse (21) como un infierno de carne y sexo (22); no sólo escogió uno de los motivos centrales de Freud, sino que también los aplicó para su demostración, así como el método de Meringer, *Wörter und Sachen*, para comprobar que lo que se encuentra en las palabras manifestadas se halla también en los motivos latentes, y que ambos pueden reducirse a una fuerza central. Desde 1918, cuando nos lo explicó con el material adquirido del poeta alemán Christian Morgenstern, Spitzer llamó a este método tan exacto *Motiv und Wortforschung*.

4. TEORÍA CONFIGURATIVA Y EL CÍRCULO FILOLÓGICO DE SPITZER.

El motivo y el ciclo de palabras forman un preludeo, y al mismo tiempo son una garantía del segundo método más generalizado de Spitzer, que él llama el *círculo filológico*. Esto quiere decir que, saturado después de haber leído y releído muchas veces el texto, el análisis es sorprendido por un *stylisticum* brillante repetido y concreto, o una forma lingüística poco corriente. Entonces busca, en sus raíces

(20) Roy P. Basler, *Sex, Symbolism, and Psychology in Literature*, New Brunswick, Rutgers Univ. Press, 1948, págs. 8, 11, 17.

(21) Leo Spitzer, "Psychoanalyse des Barbussenschen Stils", en *Studien zu Henri Barbusse*, Bonn, Cohen, 1920, págs. 63-96, pág. 63.

(22) *Ib.*, págs. 65, 78, 96.

psicológicas o metafísicas, la condición especial de la mente creadora. Finalmente, usando estas raíces, busca otras manifestaciones del mismo espíritu en elementos estilísticos análogos que, de tal forma, podrán rozarse cuando dentro de su unidad se puedan reducir a un mismo centro interior. En otras palabras, el punto decisivo es el descubrimiento de la savia de las simientes de las cuales han brotado el fruto y la flor (23). De esta manera el método de Spitzer consiste en la técnica de partir de un detalle al contenido entero, y del contenido entero a los detalles.

Spitzer, consciente o inconscientemente, sigue un método parecido al de la psicología configurativa o *Gestaltpsychologie* que, por otro lado, parte de la fenomenología de Edmund Husserl de 1901, la cual reemplazó el atomismo psicológico por el llamado *holism*. “Hay ciertos contenidos —dice Max Wertheimer, quien junto con Koffka y Kohler es el fundador de la teoría configuracional—, donde lo que acontece u ocurre dentro de la unidad no se puede derivar de la estructura y la calidad de los detalles aislados, pero donde, al contrario, lo que ocurre en un detalle de dicha unidad está condicionado por la estructura interior del todo” (24). El ejemplo que nos muestra es verdaderamente un *paralelo* semejante al concepto estilístico de Spitzer: “Una nota en una sinfonía no tendría sentido si no dependiera de la parte que le corresponde en la melodía y en sus *co-variantes*” (25). El método de Spitzer encuentra una verificación todavía más semejante en la fórmula de Mathaei sobre la coherencia estructural (1929): “Las partes están

(23) Leo Spitzer, “Wortkunst und Sprachwissenschaft”, *Stilistudien*, II, München, Huber, 1928, p. 499 ff., esp. 526. Véase también Schiaffini, op. cit.

(24) Max Wertheimer, *Über Gestalttheorie*, Elangen, Verlag Philosophischen Akademie, 1925.

(25) *Ib.*, págs. 11 y 24.

relacionadas dependiendo del todo, aunque afectan su organización" (26). Puesto que la *Gestalttheorie*, en física, psicología, fisiología y biología utiliza también los conceptos de las actitudes y disposición configurativa y la situación estimulante, podemos comprender mejor aún el método de Spitzer si identificamos el objeto de la investigación estilística con una estructura que se manifiesta solamente a los ojos del investigador, el cual, no siendo indiferente en su actitud, se enfrenta ante ella con la predisposición adecuada y el estímulo para reconocer la *gestalt* (forma). Es entonces cuando la estructura se refleja en el análisis del investigador, así como una estructura física se refleja en la mente del observador a través de la mirada. La *Gestalttheorie* señala también la misma limitación que los críticos de Spitzer creen ser una invalidación de su método; "si existe una actitud concretamente configurativa, entonces se desarrollará un fenómeno configurativo, correspondiente a su voluntad, aun cuando la situación estimulante evoque un fenómeno distinto en el individuo indiferente" (27).

Amado Alonso acentúa con la terminología de Husserl lo que Spitzer ha llamado *motivo* y *palabra*, y lo que él llama contenido indicado frente a contenido significado, basando la posibilidad de los estudios estilísticos en el descubrimiento del sistema, desde luego, nada arbitrario, de indicar y anotar signos en su orientación lingüística, literaria e histórica que explique su "configuración" estructural (28). Como reconocido investigador de la estilística, Amado Alon-

(26) David Katz, *Gestaltpsychologie*, Basilea, Schwabe, 1944, pág. 25; *Gestalt Psychology. Its Nature and Significance*, New York, Ronald Press, 1950, pág. 92.

(27) Bruno Petermann, *The Gestalt Theory and the Problem of Configuration*, Londres, Kegan Paul, 1932, pág. 54.

(28) Amado Alonso, "The Stylistic Interpretation of Literary Texts", *Modern Language Notes*, LVII (1942), págs. 495-96.

so encuentra un criterio para poder distinguir entre el verdadero estilo y el manierismo en la mayor o menor suavidad por la cual los elementos de la configuración estilística se coordinan conjuntamente dentro de la estructura.

5. EXISTENCIALISMO E INVESTIGACIÓN DE ESTILO.

Para la mencionada distinción preconizada por Croce, nos ayuda aún más el existencialismo, el cual insistió mucho en el problema de la discriminación fundamental entre las imágenes sinceras y simbólicas y la mitología frente a las metáforas lúdicas, didácticas y alegóricas halladas en el libro de Hermann Pongs, *Das Bild in der Dichtung* (2 vols., Marburg, 1927-1939). Entonces a la unidad de estilo le fueron referidas sus cualidades vitales y su poder para atraer no solamente una respuesta estética, sino una pregunta vital en el libro de Ulrich Leo, *Torcuato Tasso* (Berna, 1951). Ambos investigadores son reconocidos estilísticos, discípulos de Martín Heidegger, y ambos combinan los métodos filológicos y filosóficos para un fin estilístico de una manera impecable.

Jean Paul Sartre, el crítico existencialista, nos ha dado buenos datos para la investigación estilística. Una forma apasionada poética estilizada de un sentimiento, una alegría, una pena, existen como fenómeno literario, según él, porque no existen en la realidad (*Situations*, II, Gallimard, 1948, pág. 62). De este modo la emoción se convierte en una cosa, adquiere su densidad, borrada a través del sentimiento por las propiedades ambiguas de las palabras por las cuales se ha convertido en una cosa. Defendiendo su *prose engagée* contra los *pures stylistes* (ib., pág. 72), Sartre nos ha dado otra sugestión significativa, enfocando el hecho de que la razón para un nuevo estilo y una nueva técnica es siempre

una nueva existencia que brota del dominio social y metafórico (ib., pág. 76). Sartre, además, pone en claro que él desecha la crítica estilística neutral, la cual encuentra en Rousseau, el padre de la revolución, y en Gobineau, el padre del racismo, igualmente interesantes y maravillosos. De esta manera la crítica estilística académica o funcional no es de ninguna manera crítica para él, porque no es “engagée” (pág. 81). El investigador del estilo, académico, claro está, tomará esta sugestión como una llamada urgente para seleccionar una tensión fértil, nada estéril, entre el sujeto investigado y el objeto literario. Usará por completo la tesis de Sartre: “L’œuvre d’art est valeur parce qu’elle est appel” (pág. 98). Si una atracción especial y maravillosa no son el comienzo para el investigador estilístico, este último fracasará desde el principio.

La investigación estilística existencialista va camino de transformarse en una disciplina con la próxima publicación del profesor Pierre Guiraud, la cual está compuesta por varios volúmenes y llevará el título siguiente: *Essais du stylistique existentielle*. El libro de Georges Poulet, *Etudes sur le temps humain* (2 vols., Plon, 1950-52), según mi opinión —y el profesor Spoerri está de acuerdo—, se debe mencionar aquí como estudios estilísticos existencialistas, puesto que los aspectos del tiempo tienen un interés de gran importancia en la estilística en todo el mundo y actualmente hacen aparecer en la obra de arte “cette vacance interieure ou se redispose le monde” (Poulet, vol. II, II).

6. HISTORIA DEL ARTE E INVESTIGACIÓN DE ESTILOS DE ÉPOCA.

Si Amado Alonso y Leo Spitzer han considerado las estructuras estilísticas no solamente de un poema, sino de la

opera omnia de un poeta y hasta de una época entera, no han conseguido proveernos con métodos adecuados para investigar unidades mayores y darnos una idea del estilo de dichas entidades y sus elementos estructurales mayores. Oscar Walzel y Theophil Spoerri reconocen destacadamente que por el momento existe solamente un método para enfrentarse con distintas épocas o las obras críticas estilísticas que las representan, es decir, la creencia modificada en los cinco principios que Heinrich Wölfflin ha analizado para los dos tipos opuestos de creación en la historia del arte.

Estos principios estaban primordialmente destinados para distinguir las obras del Renacimiento y las del período barroco, pero también se las consideraba propias de cualquiera de los dos estilos de arte mutuamente opuestos el uno al otro y comparados de manera semejante. Puesto que Wölfflin mismo sugirió su aplicación modificada a la literatura, Walzel intentó dicho método y lo formalizó sin las necesarias discriminaciones. Pero fué Theophil Spoerri quien logró una trasposición impresionante. Estudiando comparativamente al Ariosto y al Tasso, encontró que sus estructuras estilísticas eran la una linear, la otra plástica: una organizada en planos, la otra ahondando en el espacio con sus frases cerradas y abiertas, respectivamente, su unidad relativa y absoluta, su claridad extrema la una, la otra borrosa y artísticamente confusa, casi de una calidad musical. Esto se aleja de la lingüística, pero nos da la clave entre los elementos menores gramaticales, y las entidades estructurales en obras literarias de arte (29), y es la única manera razonable de acercarse a la tipología de los estilos y a los estilos de determi-

(29) Heinrich Wölfflin, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst*, München, Bruckmann, 5.^a edición, 1921. Theophil Spoerri, *Renaissance und Barock bei Ariost und Tasso*, Berna, Haupt, 1922.

nadas épocas y aun para la estilística comparada de trabajos relacionados entre distintas artes, a las cuales yo mismo he aplicado este método.

7. EL FORMALISMO RUSO E INVESTIGACIÓN DE MÉTODOS.

Es sorprendente que alrededor de 1915, cuando aparecieron los *Principios de Historia del Arte*, de Wölfflin, al mismo tiempo en la literatura, en Rusia, apareció un método formalista del estilo aplicado a la historia de la literatura. Este movimiento, compuesto por eruditos tales como A. N. Wesselovsky, Víctor Vinogradov, Roman Jakobson, se conoce como el formalismo ruso, o la ciencia del arte de la palabra, que se desarrolló entre 1916 y 1930. Su fin es destacar una poética práctica de la descripción académica completa y sistemática de los elementos estilísticos de las obras que sin duda alguna pertenecen a las bellas letras. El método es formalista, puesto que acentúa las imágenes, la prosodia y la composición, excluyendo la psicología, y no se trata de encontrar el principio estructural por intuición. Los rusos describen con paciencia y sucesivamente los elementos autónomos de los valores verbales funcionales, principalmente la estructura del sonido, la estructura del significado y del asunto en particular, elementos poco corrientes y la densidad que dan respuestas intersubjetivas (30). Anotando sistemáticamente estos elementos, intentaron descubrir la forma, es decir al poeta reflejado en las formas gramaticales,

(30) A. N. Wosnessensky, "Aufbau der Literaturwissenschaft", *Idealistische Philologie*, VI (1928), 337-369; Victor Fhrlich, "The Russian Formalist Movement", *Partisan Review* (May-June 1953), 282-296; W. M. Shhirmunsky, "Formprobleme in der Russischen Literaturwissenschaft", *Zeitschrift für slavische Philologie*, I (1924), y W. E. Harkins, "Slavic Formalist Theories in Literary Scholarship", *Word*, VII (1951), 175-185.

lleno de ambigüedad, pero sumergido en un sistema de artificios (*priem*). También se acentúa aquí la totalidad de elementos que componen la obra literaria como revelación de un estilo, por ejemplo, una imagen anticipando el objeto comparado crea el ambiente, y la imagen que lo sigue es plástica. De este modo el formalismo se dirige más bien hacia una técnica literaria comparativa, y a una sistematización de convencionalismos, tanto más como a una poética de los métodos normativos, y está considerada como afectiva para comprobar las desviaciones de la poética práctica extraída de la obra de arte literaria analizada. A este método están ligados Jan Mukarovsky y René Wellek.

La distinción demasiado severa que hace Dámaso Alonso entre la crítica como valorización del arte y la estilística como descripción de los elementos del estilo, se aproxima a la *literaturnost*, y su identificación como descripción de la estilística a la *Literaturwissenschaft*. Su método, sin embargo, se dirige hacia la máxima vinculación entre el signo y su significado literario. Esta investigación literaria también se dirige hacia la formación de signos matemáticos, reflejando, por ejemplo, la proporción exacta entre elementos intelectuales afectivos e imaginarias correlaciones y pluralidades, y distintos tipos de encabalgamientos, de orden de palabras y acentos rítmicos (31).

8. ESTRUCTURA LINGÜÍSTICA Y DESCRIPCIÓN ESTILÍSTICA.

El formalismo ruso se halla también aún históricamente al final de la estructura lingüística. Este último, con sus representantes checos y americanos, ha ayudado a la crítica por su precisión en la terminología y observación en la des-

(31) Dámaso Alonso, op. cit., págs. 28, 109, 201, 430, 431, 437. Véase nota 3.

cripción de los fenómenos lingüísticos. El estructuralismo llamó la atención hacia la clasificación y descripción metodológica de gran ayuda para el estilista con términos tales como hechos relevantes, distribución y relación entre los miembros constantes y variantes, acento enfático, tono de contraste, frases endocéntricas y exocéntricas, la estructura según el lugar donde esté situada, la llamada cabecera y sus términos modificantes, etc. La fonoestilística de Trubetzkoy (32) descubrió una fonología que estudia la pronunciación del orador que emite su *énoncé* pensando en el que lo escucha, y una fonología expresiva, la cual se ocupa de la entonación espontánea de un orador despreocupado. Trubetzkoy además formalizó reglas que son el ideal de Bruneau y Cressot, o, para ser más exactos, descubrió repetidas tendencias; por ejemplo, el acento emotivo francés, que se halla siempre en la primera sílaba de las palabras que empiezan con una consonante, mientras que el acento de insistencia racional está siempre situado en la primera sílaba de distintas clases de palabras (33). Por último, los estructuralistas mostraron un concepto de estilo behaviorista como una distorsión de la lengua, basado en la selección y en la tendencia hacia un *idiolecto*, el cual puede ser caracterizado por la preferencia para *alóforos* liberados de puntos finales. Dudamos tan sólo si en la estructura estilística del tipo Bloomfield, en su llamada microlingüística, la cual ignora por principio el significado, deba o pueda anticipar la microlingüística que considera también el significado, y si el fin de la estilística estructural pueda ser la solución de la relación del sistema lingüístico con el resto de la cultura (34).

(32) N. S. Trubetzkoy, *Principes de Phonologie*, París, Klincksiek, 1949, 16-30.

(33) Ullmann, op. cit., pág. 142.

(34) George L. Trager y Henry Lee Smith, *An Outline of English Structure*, Norman, Univ. of Oklahoma Press, 1951, páginas 86-87.

Poseemos un ejemplo asombroso del método estilístico manejado por la lingüística que estudia la estructura, en un estudio de la escuela del profesor Kahane: Evelyn Esther Uhrhan, *Análisis lingüístico del barroco en Góngora* (35). Aquí el método descrito y aplicado es para determinar el principio de la sintaxis que caracteriza el estilo de un individuo y una época determinada. El proceso consiste en buscar, abandonando sistemáticamente la calidad poética, el material lingüístico clasificable contrastándolo con el fondo de su lenguaje coloquial. De esta forma la desviación extrema de cada sintagma de su norma se puede reconocer y su frecuencia ser anotada estadísticamente. Se presta atención a frases poco corrientes y a estructuras de la cláusula, así como al orden y el número de clases funcionales y expresiones de distintos tipos de acción, anteposiciones infrecuentes o postposiciones de modificantes en relación con sus cabecezas, etc. Dicho análisis es, desde luego, técnicamente maravilloso, pero qué trabajo tan inútil para anotar tanta clasificación con el fin de exponer el hipérbaton de un poeta contrastándolo contra el orden corriente de las palabras y excluyendo incluso el problema del lenguaje poético. La disertación nos muestra, sin embargo, que el fin tiene sentido, es decir, tener estadísticas de la frecuencia absoluta de los distintos principios estilísticos en la unidad de la relativa frecuencia de los fenómenos que abarcan algunos de dichos principios, el número de los principios estilísticos aplicados por frase y el número de frases en las cuales se encuentran cada uno de los principios dados.

Sin embargo, sin descripciones de expresiones estilísticas ligadas a su substancia, contenido y significado, y sin con-

(35) Evelyn Esther Uhrhan, *Linguistic Analysis of Góngora's Baroque Style*. Dissertation Urbana, III, 1950.

siderar ambas parte del signo lingüístico, *signum* y *significatum* (36), esta estilométrica, tal como se halla, no nos lleva a ninguna parte.

9. NUEVO CRITICISMO Y ANÁLISIS FORMAL.

Antes de considerar metodológicamente el pertinente desarrollo del estructuralismo exterior al de la investigación literaria lingüística, debemos anotar, sin embargo, algunos de sus desarrollos en la escena angloamericana, los cuales han prestado una gran ayuda a los estudios lingüísticos. Los “nuevos críticos”, sin olvidar los neoaristotélicos, se han preocupado de la estructura, la forma y el artefacto, y pueden llamarse estilistas, puesto que se preocupan más de la artesanía literaria que la inspiración artística. En la práctica, la nota sobresaliente de la nueva crítica, en América, ha sido un apoyo persistente en el método del *close analysis*, *pendant* a la *explication* francesa, la cual fué resucitada por primera vez por los críticos ingleses del veinte y del treinta (37). Esto da al trabajo de dichos críticos una semejanza con el estilo del investigador científico; pero el movimiento crítico en América y en Inglaterra, que hasta recientemente ha sido principalmente no-académico, tiene su estímulo y sus orígenes en las actitudes anti-románticas hacia la poesía, que han surgido, especialmente gracias a Pound y a Eliot, los cuales revelan una inclinación especial hacia las formas romances y el formalismo. La tendencia general de esta reorientación se ha alejado de la preocupación por el poeta y su psicología, hacia una concentración mayor en

(36) Hintze, “Zun Verhältnis der sprachlichen Form zur Substanz”, *Studia Linguistica*, III (1949), 86-105, págs. 13-15.

(37) L. Riding y R. Graves, *A Survey of Modernist Poetry*, Londres, Heinemann, 1927.

el poema como objeto de construcción u organismo (38). El resultado ha sido enfocar la atención en el análisis de la forma poética; para Cleanth Brooks, un eco de Croce, “la preocupación principal de la crítica está dentro de la unidad —cierta unidad que la obra literaria forma o no llega a formar— y la relación entre las diversas partes que constituyen el todo” (39).

La relación de esta manera con las orientaciones de *Gestalt*, ya discutidas, es evidente, pero como en el caso de Spitzer, sería atrevido decir que hubiera habido una influencia directa.

En general, podemos decir que en este tipo de descripción literaria se encuentra muy poca investigación del estilo, consciente o explícita, y menos aún una teoría del estilo (40).

Estos críticos, generalmente, se refieren al objeto de su análisis como forma, y en ciertas ocasiones los distinguen del estilo aun cuando el dato de la investigación es el mismo que aquel que la mayoría de los investigadores filológicos interpretan como estilística. Cuando nos encontramos con dicha distinción, la forma está vista como algo estático, el estilo como dinámico. La forma es una propiedad del organismo o del objeto construido, el estilo, el método o el procedimiento. El análisis del estilo es de esta manera un análisis de las constantes que se hallan en los procedimientos, mientras que el análisis de la forma tiene que dar igual importancia a todas sus variantes. Finalmente, la intención de

(38) “In America, at least, some form of the objective point of view has already gone far to displace its rivals as the reigning mode of literary criticism.” (M. M. Abrams, *The Mirror and the Lamp*, New York, Oxford Univ. Press, 1953, pág. 28.)

(39) *Kenyan Review*, XIII (Winter, 1951), pág. 72.

(40) Véase, sin embargo, p. ej., Herbert Read, *English Prose Style*, Londres, Bell, 1952, y W. K. Wimsatt, jr., *The Prose Style of Samuel Johnson*, Yale Univ. Press, New Haven, 1941, esp. págs. 1-14: “Style as meaning”.

la forma es típicamente un estudio de la poesía o del poema, mientras que el estudio del estilo dentro del concepto angloamericano debe de ser típicamente un estudio de la prosa y de la “retórica” (41). El concepto angloamericano es crociano en la poesía y de mentalidad ballyana en la prosa, puesto que acentúa el procedimiento frente a la forma final y la energía frente al “ergon”, abriendo al menos un método para valorar las variantes, así como para comparar estéticamente orígenes, ideas, géneros, tópicos, con la perspectiva de fases ensayadas y finales. Pero qué sofisticación si lo comparamos con la expresión de André Malreaux: “Qu'est-ce qu l'art”, “Ce par quoi les formes deviennent style” (*Les Voix du Silence*, NRF, 1951, 270).

10. LA GLOSOMÁTICA APLICADA A LA LITERATURA COMO ESTILÍSTICA.

Mientras que el método estilístico que ofrecen los lingüistas que estudian la estructura se pueda imitar de cerca, y mientras que la técnica de los “Nuevos críticos” implique una teoría pertinente, la cual, a pesar de todo, no ha producido nada aún que se pueda llamar honestamente un método, el estructuralismo mitigado y artístico de la glosomática de Hjelmslev aplicado a la literatura parece poder proporcionarnos una teoría y un método para la investigación estilística (42).

Esta teoría acentúa la rígida inherencia del objeto estilístico, el cual se divide en dos planos, el plano de la

(41) James Craig Ladrière, “Form and Style”, en Joseph T. Shipley, *Dictionary of World Literature*, New York, Phil. Library, New Rev., edition 1953, pág. 170.

(42) Ad. Stender-Petersen, “Esquisse d'une théorie structurale de la littérature”, *Travaux du Cercle Linguistique de Copenhague*, vol. V: *Recherches structurales* (1949), Copenhague, Nordisk Sprog og Kulturforlag, 1949, págs. 277-87.

lengua expresiva y el plano del contenido novelístico-artístico, los cuales están relacionados por una referencia semilógica. Dicha relación es primordialmente artística, no lingüística. Por lo tanto, la referencia principal no es el lenguaje, sino el arte como una cadena fabulosa de emociones, la cual produce asonancias, orden de palabras, intriga o paralelismo o anáfora investigables como métodos artísticamente persistentes de la prosa, bajo el poder de una entidad, no de la lengua, sino del arte, puesto que estas emociones ficticias pertenecen a un molde artístico, en el cual ellas reemplazan, excluyen, limitan o agrandan el significado normal del vocabulario o de la sintaxis. Dividiéndolas en partes iguales dentro de un contenido lexicológico, gramático y artístico, los significados de la forma de expresión deben ser analizados dentro de su vago aspecto específico y sugestivo, y, por lo tanto, estilísticamente significativo, desde la palabra o el tema, al tema mayor de combinación de palabras y a la estructura completa. Por tanto, en su separación o en su configuración que constituye la unidad de la obra de arte, dichos métodos son objetos evidentes de la investigación estilística, y los únicos sujetos que valen la pena de la investigación estilística.

Siendo el género también una fuerza competente en la creación del estilo y los temas estilizados de distintas formas en todas las épocas históricas como variaciones de un complejo de signos o estructuras formales. Lo que todos los géneros tienen en común a un mismo tiempo puede producirse como el estilo particular de la época y por los diversos temas estilizados en el tiempo se pueden derivar actitudes estilísticas sin que surja ninguna necesidad para que el investigador se dirija a la psicología, la sociología o la historia (43).

(43) Svend Johansen, "La notion de signe dans la glossématique et dans l'esthétique", *ib.*, págs. 288-304.

Esta manera de enfocar la glosomática, que parece combinar la estilística saussuriana y la vossleriana, fué sometida a una prueba de éxito por Hans Sørensen en su estudio de gran alcance sobre el poema de Valéry *La Jeune Parque* (44).

RESUMEN.

La cuestión decisiva de la investigación estilística es lo que queremos conseguir. Si el fin es una gramática de modos afectivos del lenguaje estratificado según actitudes psicológicas reflejadas en la fonología, el vocabulario, la formación de palabras, la elección de palabras y la sintaxis, solamente el método de Bally nos puede ayudar. Si el fin es la caracterización de un lenguaje nacional o de sus etapas históricas, los estructuralistas son los que nos pueden dar la mejor receta. Si se intenta interpretar el estilo de una época determinada, los historiadores de arte son nuestros mejores guías, precisamente porque esto es lo que más les preocupa y han desarrollado actualmente un método absoluto para que se pueda imitar con modificaciones en la literatura. Si se quiere contemplar la historia de métodos retóricos aislados, no tenemos más que volver a Quintiliano y a Curtius. Si el deber más noble de la estilística, sin embargo, es lo que más nos preocupa, lo que yo llamaría crítica funcional de los elementos verbales de una composición literaria, ya sea fenomenológica, comparativa, selectiva o combinatoria, sería el método propio y adecuado. Quien descubra la estructura ha resuelto una ecuación con dos incógnitas, una incógnita será la de los elementos microcósmicos, la otra la de la unidad macrocósmica, ligan-

(44) Hans Sorensen, *La poésie de Paul Valéry Etude stylistique sur La Jeune Parque*, Kjobenhavn, Busck, 1944.

do dichos elementos. Parece imposible que el análisis completo de un *chef d'oeuvre inconnu* se pueda alcanzar sin un método determinado. El futuro decidirá si finalmente habrá uno o varios métodos eficientes. Sin embargo, creo que los dos extremos serán eliminados, en primer lugar: la investigación del estilo no tiene nada común con la crítica arbitraria e impresionista, la cual queda incompleta aun en el caso de que se logre a través de una apreciación general no basada en un análisis determinado. En segundo lugar, un método estricto para la estilística en el sentido de ciencia natural, es imposible, como lo es imposible para cualquier rama de las humanidades. Incluso el acercamiento al tema con un procedimiento matemático no puede descubrir el complejo determinado y las relaciones que existen en las composiciones literarias, aunque puedan ser útiles para estructuras sencillas de cristalización natural, así como para los adornos artificiales según la teoría establecida por Spitzer (45). El caso es que en la estilística vamos avanzando, no en el dominio de *esprit de géométrie*, sino en el de la *finesse*, en el cual domina el sentido completo y el significado, y donde se recurre a lo histórico, no a las ciencias naturales, para explicar las estructuras que no se pueden ni aun entrever sin una aprehensión artística y precientífica.

(45) Sol Tax, Loren C. Eiseley, Irving Rouse, Carl P. Voegelin (ed.), *An Appraisal of Anthropology Today*, Chicago Univ. Press, 1953, págs. 61-66; Meyer Schapiro, "Style", in A. L. Kroeber, *Anthropology Today*, Chicago Univ. Press, 1953, 287-312.

NOTAS

1. *Qué es belleza.*

Entre los problemas eternos que, de continuo, han inquietado a la humanidad, tal vez ninguno haya sido jamás tan acuciante como el de la fijación de lo bello. Curioso resulta comprobar cómo, en las diversas épocas, la valoración de la belleza ha dependido grandemente de la naturaleza propia del pueblo preponderante; así y sólo así explicase ora el hieratismo solemne de los egipcios, ora el plasticismo sinuoso de los grecolatinos, ora la sobriedad arquitectónica de los medievales, etc. Pues bien, en nuestros días, cuando asistimos al predominio político de la joven nación norteamericana, oportuno parece escuchar a sus ideólogos para comprender bien lo que en este momento histórico viene entendiéndose por "belleza".

A este respecto, en la prestigiosa "Revista Internacional de Filosofía" (*Revue Internationale de Philosophie*, XXXI, 1, año 1955), acaba de publicar el ilustre profesor norteamericano Thomas Munro un extenso artículo intitulado precisamente "El concepto de belleza" (*The Concept of Beauty*), cuyos párrafos ofrecen sugerencias abundantes para nuestro propósito, sobre todo si se las contrasta con reflexiones del pensamiento propio y de otros autores, según se procurará a continuación.

En la cultura anglosajona es ya algo tradicional cierta desconfianza ante la noción que nos ocupa, a la que ya el gran Lord Bacon denominaba "una idea barroca" (*a baroque idea*). Esta prevención es la que exteriorizan hoy ciertas definiciones yanquis de belleza, como la de F. J. Mather cuando la identifica con "una cualidad de una experiencia humana" (*a quality of a human experience*: en "Concerning Beauty", Princeton, 1935), o como la del ilustre John Dewey, el ilustre discípulo predilecto del célebre William James y gran maestro a su vez, cuando la describe como "un término emocional denotativo de una emoción característica" (*an emotional term, denoting a characteristic emotion*: en "Art as Experience", Nueva York, 1934). Ante este primer grupo de enunciados definitorios, aun alabando sus aciertos parciales encarnados en los reconocimientos de factores confluyentes, cabe la fruición estética (lo experiencial, lo emocional, lo cualitativo, lo caracterológico, etc.), precisa a fuer de sinceros afirmar su insuficiencia.

Un segundo grupo de definiciones, mucho más complejo y maduro, es el integrado por los autores que intentan entroncar con el tradicionalismo estético, de forma que sin renunciar a ser originales se esfuerzan por mostrar continuidad frente a sus precursores: tal ocurre con J. Webster, cuando conceptúa lo bello, en su “Nuevo Diccionario Internacional” (*New International Dictionary*), como “aquella perfección que, en el orden sensorial y por extensión en el espiritual, provoca admiración o deleite más por sí misma que por sus usos” (*that perfection in the sensuous order and, by extension, in the spiritual order, which excites admiration or delight for itself rather than for the uses*), al igual que con los afamados tratadistas Ogden, Richards y Wood, cuando, en sus magistrales “Fundamentos de Estética” (*Foundations of Aesthetics*), formulan la siguiente definición: “equilibrio sin ninguna tendencia hacia el obrar que presenta libre juego frente a cada impulso con peligro de frustración” (*equilibrium with no tendency to action, perserving free play to every impulse with avoidance of frustration*).

Frente al objetivismo y al subjetivismo que rezuman, respectivamente, las dos conceptualizaciones acabadas de transcribir, párrafo aparte merecería el conjunto de elementos definitorios acarreados a este efecto, en su artículo antes aludido, por Thomas Munro, respetuoso al igual que siempre ante lo apolíneo y lo dionisiaco, ante lo objetivo y lo subjetivo, ante lo clásico y lo romántico. Mas en la imposibilidad de glosar tal cúmulo de elementos terminaré recordando una nueva definición hacia la cual Munro parece sentir especial simpatía y que también a nosotros podrá resultarnos simpática, en cuanto procedente de un coterráneo nuestro, el hispano-norteamericano Jorge Santayana, cuya es la siguiente formulación: la belleza es “el placer considerado como cualidad de una cosa” (*Pleasure regarded as the quality of a thing*: en *The sense of Beauty*, Nueva York, 1896).

2. Qué es arte.

Los esteticistas norteamericanos, al igual como se muestran afanosos por fijar el concepto de belleza, no menor afán exteriorizan por aprehender de una vez para siempre lo que sea la esencia del arte. Oigamos, a tal efecto, algunas de sus puntualizaciones.

Por un lado, emergen los esteticistas que ofrecen formulaciones sintéticas, breves y concisas, mediante brevedad y concisión que

forzosamente ha de ser abtáculo para la adecuada precisión. Tal ocurre con Bell, cuando define lo artístico cual "forma significativa" (*Significant form*: en la obra *Art*, Nueva York, 1914), o con D. W. Parker, cuando lo conceptúa cual "la expresión de algo imaginado" (*The expression of the imagination*: en la obra *Aesthetics*, Nueva York, 1946). Indudable parece que, en lo artístico, confluyen siempre o casi siempre algo formalizado, algo expresivo, algo significativo y algo imaginado; mas no menos indudable resulta que con ninguno de estos cuatro términos en aislamiento, y ni siquiera con la tetralogía que puedan estructurar en su conexión, cabe ofrecer un concepto cabal de la belleza artística; para ello baste advertir que también la belleza natural provoca resonancias imaginativas, significantes, expresivas y formalizadas, no mereciendo por ello su inclusión en el concepto estricto de arte.

Semejantemente, otro grupo de esteticistas yanquis se ha esforzado por ofrecer conceptuaciones analíticas de lo artístico, cuya mayor profusión facilita, como es natural, su más perspicaz profundización en las intimidades neomáticas a desentrañar. En este sector, entre otros muchos, hállese situado C. J. Ducasse, cuando asevera que "el arte es esencialmente una forma de lenguaje, es decir, el lenguaje de la afectividad, el humor, el sentimiento y la actitud emocional" (*Art is essentially a form of language, namely, the language of feeling, mood, sentiment and emotional attitude*: en la obra *Art, the Critics and You*, Nueva York, 1944), junto con H. M. Rader, cuando sostiene que el arte es "la proyección por el artista de su inspiración, sus emociones, preferencias y sentimiento de los valores" (*Projection of the artist's inspiration, his emotions, preferences or sense of values*: en la obra *A modern Book of Aesthetics*, Nueva York, 1935). Integrando las notas conceptuales incorporadas en estos dos últimos enunciados, mediante unificación de las comunes y emparejamiento de las homólogas, cabría atribuir a lo artístico los siguientes perfiles: en primer lugar, ante su dimensión más honda o fundamentante, sus raíces radicantes en el expresivismo ("forma de lenguaje") y en el axiologismo ("sentimiento de valores"); en segundo término, antes sus cimas más elevadas o cuspidales, sus ramas desplegadas según las divergentes orientaciones de afectos, inspiraciones, humores, preferencias y emociones; por último, en instancia intermedia, a modo de robusto tronco conexivo de las vigorosas raíces con las floridas ramas acabadas de enunciar, el solidísimo pilar

del sentimiento, la facultad en cuyo derredor se ha venido estructurando la Estética entre los clásicos, en paralelismo a lo ocurrido a la Lógica en derredor del entendimiento y a la Ética a la zaga de la voluntad.

Para concluir, también aquí oportuno parece aducir otra definición del inmortal Jorge Santayana, el insigne coterráneo nuestro educado entre los norteamericanos y que entre ellos ha publicado sus más importantes libros. A decir verdad, aunque sólo sea por vía de metáfora, sugerente resulta por demás la definición santayánica de lo artístico cuando lo identifica con “el plástico instinto consciente de su designio” (*Art is plastic instinct conscions of its aim*: en la obra *Reason in Art*, Nueva York, 1905).

FERMÍN DE URMENETA.

* * *

Antonio Iglesias no es sólo —y ya sería mucho— uno de nuestros mejores pianistas e insigne entre los universales, sino a más un artista que afirma y acrece su personalidad por una cultura extensa y una bien lograda convicción estética que le capacita para teorizar con singular originalidad de propio criterio sobre cuestiones musicales con una comprensión sólidamente fundamentada que favorece y le inclina al tino de certera elección, como lo prueba al traducir directamente del inglés a nuestro idioma el ya famoso libro que el director Stokowki consagró al arte de dirigir la orquesta y a la aclaración de problemas musicales en ofrenda al público general con una vulgarización llevada con deliberado propósito a la accesibilidad de los profanos de buena voluntad (1).

Libro muy útil y necesario, aunque sea muy discutible ese derecho de la masa a participar sin el menor esfuerzo en el privilegio vivencial del goce de las creaciones musicales que, si son para todos, no es entrega gratuita, sino un don excepcional y directa comunicación singularizada.

No hemos de extrañar que un director que suma a su dominio

(1) LEOPOLDO STOKOWSKI: *Música para todos*. Traducción de Antonio Iglesias. Madrid, 1954.

magistral ese otro de la arrolladora seducción temperamental de clamor mayoritario se deje asimismo seducir por un excesivo demócratismo y llegue al embeleso con una especie de éxtasis mecanicista.

La obra del tratadista no manifiesta definidamente sus preferencias, ni siquiera se complementa por sus magistrales enseñanzas y precisiones a las que lleva su experiencia únicamente, que desprende por su efusión la esencia de la música, el sentido del transmisor inspirado. Su entusiasmo le impulsa al proselitismo y a un frenético afán de acrecer los medios mecánicos, lo que complica un tanto combinándose —por lo pronto, al menos— posibilidades ventajosas y peligros de degeneración. Pero con ello no aludimos a oposición alguna contra la posición del tratadista, puesto que, al fin, no trata sino de hechos consumados que para unos significan logros de realizaciones artísticas y para otros mecanizaciones prestadas a ideaciones más dadas a resolver meros problemas de composición que nada suponen a la pura concepción inventiva.

Stokowski, no obstante, trata muy a fondo cuanto se refiere a la interpretación del caudal tradicional, y con criterio analista conduce al conocimiento de las obras, y señala aquello de cuya esencialidad puede recibir el intérprete la revelación de lo que se le ofrece ya formado para que él lo vivifique de por sí con su fidelidad al buen lenguaje creador. La fidelidad suya no es esa fidelidad contenida por timidez, que en fuerza de escrupuloso atenuamiento limita la obra a lo puramente literal e indicado; es una fidelidad de misticismo, la de vivir él mismo en ella y de ella, revivirla, en suma, en un éxtasis que puede conducirlo a la heterodoxia. Y, sin embargo, ese apasionado artista ni se nos manifiesta estático en cercado clásico ni en el dilatado horizonte de las brumas y fulgencia del romanticismo, como tampoco acuciado por la vanguardia ni por contaminación revolucionaria. Diría que aceptándolo todo, Stokowski no se sale de tono ni del *buen* tono, lo que no cabe decir de los músicos atonales.

Quizá sea ese eclecticismo en él un extremo de ese proselitismo a que aludo, extremo que lleva a ese cúmulo por el cual el proselitista se confunde y se fusiona de tal manera con los prosélitos que viene a la anegación en ellos. “Dejad que los niños se acerquen a mí.” El artista puede parafrasearlo: “Dejad que el público se acerque a mí”, pero no debe ir él a ellos. Seres y seres, es decir, hombres y hombres en busca y petición de esa comunión con la creación de

arte gozada, asimilada directamente por mediación del artista; eso debe efectuarse aisladamente, procurando no contagiarse con la masa, cuyo contagio o su resultado es lo que constituye la pública fatalidad del *público*. Fatalidad que altera la auténtica personalidad, tanto en la creación como en la interpretación. No podemos desapercibirnos de que el autor del libro es un director de orquesta eminente y de éxito multitudinario; hombre de público, incluso de ese del cine, el más incalificable. Sucede casi siempre que el artista idolatrado, por reciprocidad, idolatra a su público, y su generosidad avanza hasta cierta prodigalidad.

Quiero indicar con esto que entre tanta excelencia de valor didáctico y estético y la revelación de principios ofrecidos, no sólo a directores, sino a intérpretes musicales en general, el autor roza a veces, encallando en prominencias de vulgaridad y con excesiva preocupación de utilitarismo propio para otros técnicos y técnicas diferentes.

No toparía en tal reparo si se tratase o, por mejor decir, lo tratará uno que no fuera artista y de tan preclara fama. Por ella y por eso me estorba al comienzo ese título "*para todos*", amenaza contra la intensidad y regateo de su propia doctrina estética. Es, pues, la inconformidad de un necesitado que no recibe la cantidad esperada de la dádiva del poderoso, dádiva, por lo demás, espléndida y apetecida.

En cuanto tal, hemos de recibirle con gratitud y apreciar su ejemplaridad, lo que hubiéramos deseado de otros quienes debieron igualmente dejar a la posteridad una guía instructora de sus criterios y experiencias. Esa sería la mejor lección y la más provechosa para sus continuadores.

Varios lo hicieron, el mismo Ricardo Wagner, que fué de los primeros renovadores que dieron la debida categorización a ese arte del que depende la totalidad transmisora de la creación orquestal no pendiente de cada uno de los ejecutantes ni siquiera de la suma y conjunto de ellos, cada cual con una personalidad, sino de la entrega de todos ellos a la voluntad única del director, que logra su sentido y unidad moldeando a los músicos, despersonalizándolos por dominio que, aparte de la cuadratura mecánica y el cuidado y conocimiento de la técnica, ha de imponer su propia expresión conforme al espíritu de las obras, pero asimismo y para lograr la exteriorización debida, también del suyo por facultad comunicativa y animadora.

También Félix Weintgarner dejó un precioso libro, *El arte de dirigir la orquesta*, que es un breviario de pura estética directorial, y hemos de lamentar el que al menos no lo hiciese Furtwangler, quien, sin embargo, ha escrito artículos de máximo interés sobre su criterio y experiencia.

La importancia de este libro de Stokowski no había de inadvertirla Antonio Iglesias, que es amigo personal, admirador del autor y justamente admirado por él. Breve introducción sustanciosa nos prepara a la comprensión del contenido y nos orienta en su propósito, haciéndonos confiar en que, según nuestro deseo, si no se resuelve a escribir él originalmente alguna obra análoga, aunque sea menos generalizadora, sobre los problemas y la interpretación pianística, traduzca ese otro de auténtico valor, de Alfredo Cassella, el meritísimo pianista y compositor italiano.

Hemos de hacer constar al término de estas breves consideraciones lo debido a nuestra editorial "Espasa-Calpe", siempre atenta y solícita a ofrecer al público hispánico lo que debe conocerse, ni más ni menos, con una imparcialidad que le hace honor y un sentido de responsabilidad que puede servirnos de guía y confianza. Ni reclusión en torres de marfil ni chabacanería de productos meramente comerciales, y en este punto y para resumir, insisto en que si, dejándome llevar de mi inclinación acotadora dada o lo alambicado y esencial, apunto reparos en lo que para mí supone generalización excesiva vulgarizadora, en ello precisamente radica el más explicable motivo del deber del traductor y de la editora, solicitadores de un público numeroso para conducirle luminosamente al interés del arte verdadero, tan lamentablemente eclipsado entre nosotros.—
Carlos Bosch.

* * *

Existe hoy la tendencia a separar del Arte ciertas actividades tradicionalmente englobadas en su esfera. Así, en gran parte, la ilustración y el cartel se han disociado de todo problema estético. Tiempos atrás, al pintor que carecía de "pathos" artístico se le consideraba un fracasado. Ahora puede llegar a ser un buen ilustrador. En una novela norteamericana se describía la lucha de un "dibujante de revistas" para lograr ser un auténtico artista; al fin, tras el fracaso de sus aspiraciones ideales, conseguía el éxito económico.

Uno de los más destacados maestros sobre técnica de la ilustración, Ernest W. Watson, en el prólogo de su último libro (1), trata de estos problemas de forma divulgativa. Cree que el método de aprendizaje del ilustrador tiene que estar basado en una enseñanza eminentemente práctica. Emprende el estudio de la simplificación de la perspectiva afirmando que el ilustrador nunca podrá estar bajo el yugo de ella. Ni deberá inquietarle las mismas preocupaciones que a Paolo Uccello. No obstante, recomienda el conocimiento necesario de las reglas, aunque luego se violen o se usen automáticamente.

El buen ilustrador debe emplear en la creación de sus obras un eclecticismo artístico. Necesita representar las cosas y los hechos cotidianos de forma cognoscible, sin embargo, deformando un tanto la realidad, según los hallazgos de la pintura contemporánea. Al concebir sus obras ha de pensar en su actualidad; sin intentar darle un matiz perenne, debe estar a la moda. Por esto, es muy difícil hallar emociones estéticas en las exposiciones retrospectivas de ilustradores.

Watson no espera que de sus discípulos nazcan muchos geniales artistas, mas sí ilustradores. Y cree que quienes con ahinco hayan seguido sus enseñanzas, nunca habrán perdido el tiempo. En el peor de los casos, el dibujo les servirá de distracción, superior, por ejemplo, a la de hacer crucigramas.

Este libro, pulcramente presentado, basa su eficacia en un gran acopio de dibujos y en las explicaciones de sus obtenciones. Además, en él se expresa un gran esfuerzo para conseguir la secularización de las formas semidivinas del Renacimiento. Algo así como democratizar las teorías de Lucas Paccioli. Podía titularse este libro *La perspectiva al alcance de todos*.—José Rogelio Buendía.

(1) Ernest W. Watson: *How to use creative perspective*. Nueva York, 1955.

TEXTOS

GORGIAS

INTRODUCCIÓN

La Sofística griega es uno de los períodos de la historia del pensamiento sujeto a mayores controversias. Por obra de Platón y Aristóteles pasó a simbolizar la adulteración de la filosofía, la malversación del pensamiento, lo cual era ciertamente injusto, como la historiografía moderna puso de relieve, a partir de Hegel. La Sofística tuvo un mérito inapreciable, que fué precisamente la raíz de su desprestigio: el haber dado lugar en su seno a un Sócrates, esa figura grandiosa y casi mitológica que derivó la Sofística al cultivo moral del hombre. En todo caso, la característica más general, si es que en la historia poseen algún valor las caracterizaciones generales, de la Sofística es la de ser un Siglo de las Luces, la Ilustración griega. Dos grandes metafísicos, Protagoras y Gorgias, y una larga serie de pensadores expresan el gran descoyuntamiento, el éxtasis del griego iluminado por la razón, en la Grecia democrática. Por ello, es también una época, en cierta manera, relativista; ahonda con feroz franqueza en la delimitación de los límites del hombre y al hombre rinde culto. No en balde los textos más característicos que de Protagoras y Gorgias se nos han conservado no son Ontología, sino demolición de Ontologías. Y

si realmente fueron algo más, ya nunca lo sabremos; las épocas siguientes sólo nos han transmitido de su obra este, acaso fragmentario, aspecto.

Así, Gorgias ha quedado en la historia del pensamiento como el gran crítico de la Ontología parmenídea; y poco más, padre de la Retórica. Estos son sus dos méritos ante el historiador. El primero, ciertamente no fascinante, ya que el filósofo suele apasionar más cuanto más "constructivo" es, le hace quedar apendiculado al eleatismo. El segundo, en cambio, le abre un nuevo puesto de honor.

La famosa crítica del eleatismo, tan menospreciada por historiadores de la talla de un Windelband, posee sin embargo el valor inapreciable de haber servido de base al tránsito del eleatismo a la dialéctica platónica, y no sería atrevido decir que ni siquiera Aristóteles logró superarla por completo.

Aquí, este aspecto no nos ocupa. Es el Gorgias que puede contar en Estética el que nos llama. Y este Gorgias es ya un filósofo del lenguaje, ya un retórico y gramático. Los textos seleccionados nos revelan al segundo; el filósofo del lenguaje transparece en la tercera aporía contra el eleatismo [Diels, B3, 83 ss; y B3a, 21 ss]. Demostrado que el ser no existe, y que, caso de existir, sería impensable, pasa Gorgias a demostrar que, asimismo, caso de existir y ser pensable sería inefable: aquello que uno ve, ¿cómo podría ser expresado mediante la palabra? Si uno no posee de algo un concepto, ¿cómo podrá comprenderlo con la inteligencia a través de la palabra? Para aprender un color desconocido, no basta el oírlo mentar; es preciso verlo. Y la crítica sigue despiadada hasta concluir que nada se puede hacer conocer a otro hombre, por la razón de que las cosas no son palabras y que nadie comprende las cosas del mismo modo que otro.

Esta crítica no es estéril, como a veces se ha dicho, pues es nada menos que el supuesto de la mayéutica socrática.

Sobre ella gravita la doctrina pitagórica de la no transmisibilidad del saber y a su vez gravita a través de Sócrates en el monadismo platónico y agustiniano.

¿Cómo entonces Gorgias puede enseñar Retórica? ¿Cómo puede ser padre de la Retórica, es decir, precisamente del arte de la palabra? Esta paradoja es exactamente la explicación de que Gorgias sea un forjador de este arte. Cuando Gorgias afirma el inmenso poder de la palabra no le concede el valor de receptáculo de contenidos abstractos, sino el de medio de arrastrar a los hombres. Al hombre que nada sabe, no se le puede embrujar con la palabra; es al que sabe algo, pero no todo, al que el orador persuade y embruja. El Encomio de Elena es modelo gráfico, vivido, de esta concepción del orador.

El íntimo enlace entre la concepción metafísica y el proceso interno de las piezas retóricas fué señalado por E. Bux (1), y es fácil apreciarlo en su detalle. Es precisamente el Encomio de Elena el que más claramente lo deja entrever. El tema en sí es indiferente; lo valioso es el agotamiento dialéctico de todas las posibilidades que el tema ofrezca.

Por lo demás, Gorgias quedó en Grecia como prototipo del orador retórico. Ya el padre de la Retórica cayó en el retoricismo y el buscar la elegancia en lugar del barroquismo quedó como misión de la generación siguiente, que reacciona frente al exceso. Bien puede decirse que Gorgias, al descubrir la fuerza del formalismo verbal, paralelo al formalismo dialéctico, quedó a su vez sugestionado, manchó su brillantez con la reiteración. Aun así, esos maltrechos textos son piezas de pocas veces igualado valor literario. Y no se juzgue por la presente traducción; la eufonía lograda en el griego, en ella queda reducida a mero juego de palabras.

(1) *Gorgias und Parmenides*, Hermes, 76 (1941), 393-407.

De los textos y fragmentos breves he seleccionado aquellos que tocan temas de interés estético y literario; de entre los más amplios, he elegido el Encomio de Elena como más típico, frente a la Defensa de Palamedes, por otra parte, demasiado extensa. Las dos versiones de la crítica del eleatismo no interesan ahora más que en el aspecto antes aludido.

En la traducción no he pretendido más que verter el pensamiento renunciando al menor intento de recoger su aparato formal. En muchos casos dudosos me ha sido fiel guía M. Timpanaro (2); en el caso de algunos fragmentos extraídos de obras de Platón y Aristóteles, que gozan de versión autorizada al castellano, he recogido ésta, considerando inútil laborar yo donde han laborado mejores especialistas. Como texto para la traducción me he atenido, claro es, a los Vorsokratiker de Diels-Kranz (3), a cuyo aparato erudito remito al lector, así como a la bibliografía de M. Timpanaro.

A. VIDA Y DOCTRINA

1. FILÓSTRATO, *V. S.*, I 9, 1 ss. Sicilia produjo a Gorgias leontino, al cual creemos se relaciona el arte de los sofistas, como su padre; pues si se considera a Esquilo, cómo con muchas cosas engrandeció la tragedia, equipándola con trajes y escenario y figuras de héroes y mensajeros y pregoneros y acción para la escena y para el proscenio, pues se ve que Gorgias es equivalente entre los de su mismo arte (2). Mostró a los sofistas la impetuosidad y las expresiones audaces y la inspiración, y la grandilocuencia para las cosas grandes y cortes de frases y comienzos inesperados, todo

(2) *I Sofisti*, Bari, Laterza, 1954.

(3) Ed. 1954.

lo que haga ser el discurso más bello y suntuoso; además lo engrandecía con palabras poéticas para adorno y dignidad (3). Cómo improvisaba con facilidad lo dije al comienzo del libro [A1a], y no extraña que, discutiendo en Atenas, aunque viejo, fuese admirado por la multitud, pues, creo, venció a los de mayor prestigio, a Critias y Alcibiades, que eran jóvenes, y a Tucídides y a Pericles ya viejos. Y Agatón, el poeta trágico, que se mostró hábil y elegante en la comedia, en los yambos imita a Gorgias a menudo (4). También destacó en las asambleas griegas, al pronunciar el discurso pítico [B9] desde el ara, sobre la cual, en el templo de Apolo Pitio, se puso su estatua, de oro; pero el discurso olímpico [B7-8a] cuando intervino en política en momento grave, pues, viendo a Grecia en discordia, los exhortó [a los griegos] a la concordia, dirigiéndolos contra los bárbaros y convenciénolos de tomar como premio de armas, no sus mismos Estados, sino la tierra de los bárbaros (5). El discurso fúnebre [B6], que pronunció en Atenas, por los caídos en las guerras que los atenienses suelen enterrar por cuenta del Estado, con elogio, está compuesto con habilidad sin límites; pues incitando a los atenienses contra medos y persas, al desarrollar el mismo pensamiento del discurso olímpico, no habló de concordia para con los restantes griegos, sino que se dirigía a los atenienses, deseosos de la hegemonía, la cual no habían de lograr más que subyugando con violencia, y se extendió en exhortaciones en pro de la victoria sobre los medos, expresando esto, que “las victorias sobre los bárbaros merecen himnos, pero las sobre los griegos cantos fúnebres” [Diels, B56b] (6). Se dice de Gorgias que vivió hasta ciento ocho años, no agostado el cuerpo por la vejez, sino viviendo sano y poseyendo plenamente la inteligencia.

1a. FILÓSTRATO, *V. S.*, I 1. Comenzó la más antigua [sofística] Gorgias leontino en Tesalia ... [parece ser] que Gorgias fué el primero en improvisar discursos; pues, presentándose en público ante los atenienses, se atrevió a decir: "Dad tema", y fué el primero en expresar este atrevimiento, mostrando que poseía saber de todas las cosas y podía hablar de todo, afrontando la ocasión.

2. SUIDAS. ...

Fué el primero que dió fuerza elocuente y arte al aspecto retórico de la paideia, e introdujo los tropos, metáforas, alegorías, hypálages, catacrexis, hipérbaton, anadiplosis, apanálepsis, apóstrofes y simetrías. Cobraba cien minas a los alumnos. Vivió ciento nueve años y escribió muchas obras.

7. PAUSANIAS, VI 17, 7 ss. También se puede ver [la estatua de] Gorgias leontino; dice que dedicó la estatua en Olimpia Eumolpo, sobrino de Deicrates, casado con la hermana de Gorgias (8). El padre de Gorgias fué Karmantides. Se dice que fué el primero en revalorar la práctica de la oratoria, totalmente descuidada y casi olvidada entre los hombres. También se dice que Gorgias ganó fama por los discursos en la asamblea olímpica y en la embajada, que presidió, junto con Tisia, a Atenas ... (9). Pero Gorgias ganó más fama entre los atenienses que éste, y Jason, tirano de Tesalia [$\pm$ 380-370], más que a Polícrates, que no era el último en la escuela ateniense, lo estimaba. Se dice que vivió más de ciento cinco años.

CICERÓN, *De orat.* III 32, 129. Al cual [Gorgias] tanto honor se acordó en Grecia que se ordenó de él solo entre todos en Delfos una estatua, no dorada, sino de oro.

14. QUINTILIANO, *Inst.*, III 18 ss. Los más antiguos escritores de arte retórica fueron Corax y Tisias siciliano, a

los cuales siguió un varón de la misma isla, Gorgias leontino, discípulo, según se dice, de Empédocles. El, por el beneficio de una larguísima vida (pues vivió ciento nueve años), floreció contemporáneo de muchos, y fué émulo de aquéllos de que antes hablé y sobrevivió a Sócrates.

15a. ATENE0, XI 505d. Se dice que Gorgias, habiendo leído el diálogo de su mismo nombre a sus próximos, dijo: "Cómo sabe ironizar bien Platón".

19. PLATÓN, Menon 70ab. Menón, hasta aquí los tesalios eran famosos y admirados entre los griegos por la equitación y por la riqueza, pero ahora, según me parece, también por la sabiduría y sobre todo los conciudadanos de tu amigo Aristipo, los lariseos. La causa de ello es para vosotros Gorgias. Llegado a la ciudad, llenó de amor por la sabiduría a los principales de los Aleuadas, entre los cuales está tu amigo Aristipo, y de los demás tesalios; tanto que os dió la costumbre de responder sin temor y con gran seguridad a lo que se pueda preguntar, como conviene a los conocedores y como hacía él mismo, respondiendo a cualquiera de los grigos que lo quisiera sobre lo que éste quisiera y sin dejar nunca de contestar.

ARISTÓTELES, Política, 1275b26. Gorgias de Leontinos, quizá por estar en un apuro y también con ironía, dijo que así como son morteros los objetos hechos por los fabricantes de morteros, son también lariseos los hechos por sus fabricantes, pues hay algunos que son fabricantes de lariseos (4).

(4) Traducción de Marías-Araujo, Madrid, Inst. Est. Polít., 1951.

20. PLATÓN, *Gorgias* 447c [Sócrates a Caliclés] — *Porque yo deseo preguntarle cuál es la potencia de su arte y qué es lo que profesa y enseña. Que deje el resto de sus exposición para otra vez, como tú dices. —Lo mejor es preguntarle a él mismo, Sócrates, pues precisamente era ésta una de las cuestiones que proponía; nos invitaba ahora mismo a que cada uno de los que aquí estamos le preguntara lo que quisiera y aseguraba que contestaría a todo* (5).

449c [Gorgias a Sócrates] — *Precisamente es ésta también una de las cosas que afirmo: que nadie sería capaz de decir lo mismo que yo en menos palabras. —Eso es lo que hace falta, Gorgias; hazme una demostración de esto mismo, de la brevedad, y deja los largos discursos para otra vez* (6).

21. PLATÓN, *Menon* 95c. Sócrates, lo que amo en Gorgias sobre todo es que, en lugar de enunciar promesas sobre esto [que él sea: maestro de virtud], se burla de quienes las hacen, pues dice que se deben preparar oradores.

22. PLATÓN, *Gorgias* 456b [Gorgias a Sócrates]. *Me ha sucedido ya muchas veces que, acompañando a mi hermano [A2] y a otros médicos a casa de uno de esos enfermos que no quieren tomar la medicina o prestarse a una operación o cauteración, cuando el médico no podía convencerle, yo lo conseguí sin otro auxilio que el de la retórica* (7).

23. ARISTÓTELES, *Retórica* 1406b14 [a propósito de metáforas inadecuadas, por qué terminan en lo cómico o en lo trágico]. *Lo que dijo Gorgias a la golondrina cuando volando dejó caer sobre él su excremento, es lo más propio*

(5) Trad. J. Calonge Ruiz, Madrid, Inst. Est. Polít., 1951.

(6) Trad. cit. J. Calonge.

(7) Trad. cit. J. Calonge.

de estilo trágico, pues exclamó: —Vergonzoso por cierto, Filomela. —Para un pájaro no es vergonzoso lo que la golondrina hizo, para una doncella sí. El reproche estaba bien refiriéndose a lo que había sido antes, no a lo que era actualmente (8).

25. ...

CICERÓN, *Brut.* 12, 47. lugares comunes [80B6]: los cuales también compuso Gorgias; de una misma cosa escribía el elogio y el vituperio, pues opinaba que esto es lo más propio del orador: poder enaltecer una cosa alabándola y después hundirla vituperándola.

26. ...

CICERÓN, *De inv.*, 5, 2. Gorgias leontino, casi el orador más antiguo, estimaba que el orador puede hablar óptimamente de todas las cosas.

27. PLATÓN, *Gorgias* 450b. [*Habla Gorgias*]. En las otras artes toda la ciencia consiste, por así hablar, en el trabajo manual y acciones semejantes, pero en la retórica no hay ningún trabajo manual, sino que toda su acción y ejecución es mediante palabras. Por ello, yo estimo que la retórica es el arte de la palabra, y al decirlo yo hablo exactamente.

28. PLATÓN, *Gorgias* 453a [*Habla Sócrates*]. Si comprendo, tú [*Gorgias*] dices que la retórica es creadora de la persuasión y que toda su acción y lo principal de ella tiene este fin.

455a. Así, la retórica, según parece, es creadora de la persuasión que da creencia, no de la que da instrucción sobre lo justo y lo injusto.

(8) Trad. A. Tovar, Madrid, Inst. Est. Polít., 1953.

29. ARISTÓTELES, *Retórica*, 1404a24. *Dado que los poetas, aun diciendo cosas insulsas, parecía que con su dicción lograban gloria, por eso la primitiva dicción fué poética, como la de Gorgias. Aún ahora, la mayoría de los que no han recibido educación creen que los de ese estilo son los que mejor hablan* (9).

SYRIANO, *In Hermog.* I 11, 20 Rabe [DIONYS. HALIC. *De imit.* 8, p. 31, 13 Us.]. *Gorgias pasó el lenguaje poético a los discursos políticos, considerando que no son igual el orador que los prosistas. Pero Lisias hizo lo contrario.*

31. ...

CICERÓN, *Orat.* 49, 165. *En esta búsqueda de la perfección formal, sabemos que Gorgias fué muy destacado.*

32. CICERÓN, *Orat.* 32, 175. *Maestro del ritmo fué Trasímaco, del cual todas las cosas que quedan están escritas demasiado ritmadas... El primero Gorgias introdujo parisosis, rimas y antítesis, que por sí mismas, incluso sin buscarlo, tienen cadencia y ritmo, pero en cuyo uso se extralimita. ... 176. Gorgias está más atraído por aquel género y abusa sin control de aquellos ornamentos (que por tales los tiene), los cuales ya Isócrates, aunque de joven en Tesalia había sido discípulo de Gorgias ya viejo, las atemperó a un uso más moderado.*

35. FILÓSTRATO, *Ep.* 73 [II, 257, 2 ed. Teubn.]. *Los admiradores de Gorgias eran ilustres y numerosos; primeramente los griegos de Tesalia, entre los cuales se decía "hacer el Gorgias" por "hacer el orador", y luego todo el orbe griego, ante el que peroró en las asambleas olímpicas*

(9) Trad. cit. A. Tovar.

desde la entrada del templo. También se dice que *Aspasia milesia* refinó la lengua de *Pericles* imitando a *Gorgias*, y *Critias* y *Tucídides* no desconocen que han tomado de él la grandilocuencia y la arrogancia, asimilándolo el uno con su palabra fácil y el otro con su energía; después, *Esquines socrático*, del cual hace poco tú señalaste [se dirige la carta a *Julia*], como evidentemente no está disimulado en sus diálogos, no vacilaba en mitar a *Gorgias* en su discurso sobre *Targelia*; pues dice así: [frg. 22 Dittmar; cfr. *Münster, Philol. Supp. X*, 536]: “*Targelia milesia*, llegada a *Tesalia*, fué amante de *Antíoco tesalio*, que reinaba sobre todos los *tesalios*”. Las apóstasis y los comienzos imprevistos de los discursos de *Gorgias* eran usados por muchos, pero especialmente en el círculo de los épicos.

B. FRAGMENTOS

DISCURSO FÚNEBRE.

5a [fr. 14 Sauppe *Orat. Att. II*, 131]. *ATHANASIUS ALEXANDR. Retórica Gr. XIV*, 180, 9 Rabe. Una tercera clase de retórica por ridícula puerilidad rebusca el bullicio y es adulación abierta, y la practicaron en el estilo y en las consideraciones equivocadas las escuelas de *Trasímaco* y *Gorgias*, que abusaron de la paradoja y no tenían en cuenta su conveniencia, y en pensamiento y en palabras cambiadas muchos otros y entre ellos el mismo *Gorgias*, el cual en su discurso fúnebre, creyendo muy hábil, según este estilo, decir “buitres”, dijo “sepulcros vivientes”; también *Isócrates* testifica que degeneró en el pensamiento al decir: “pues como sería posible, etc.”.

DISCURSO OLÍMPICO.

7 [2]. ARISTÓTELES, *Retórica* 1414b29. Los exordios en el género demostrativo se dicen por alabanza o por vituperio, por ejemplo, Gorgias en el discurso *Olímpico*: “Sois dignos de ser celebrados por muchos, oh griegos”, pues ensalza a los que organizaron las fiestas (10).

8. CLEMENTE, *Strom.* I 51 (II, 33, 18 St.). Para nuestra empresa, según Gorgias leontino, son necesarias dos virtudes, osadía y sabiduría; osadía para afrontar el peligro, sabiduría para conocer el enigma. Pues la palabra, como el heraldo de Olimpia, llama al voluntario, pero corona al capaz.

ELOGIO DE LOS ELEOS.

10. ARISTÓTELES, *Retórica* 1416a1. El elogio de Gorgias a los eleos, que sin preámbulos ni preparativos comienza directamente: “Elida, ciudad feliz”.

ENCOMIO DE ELENA.

11. (1) Para el Estado es conveniente la abundancia de hombres valientes, para el cuerpo la belleza, para la acción la virtud, para la palabra la verdad; sus contrarios son desorden. Hombre y mujer y palabra y obra y Estado y acción conviene alabar con encomio, cuando encomio merece, pero sobre el indigno caiga el oprobio; pues igual descuido e ignorancia es denigrar las cosas encomiables que encomiar las oprobiables.

(10) Trad. cit. A. Tovar.

(2) Pero el hombre debe decir exactamente lo debido y refutar <lo dicho no exactamente; conviene pues refutar> a los detractores de Elena, mujer sobre la cual acorde y concorde es la creencia de lo que hablan los poetas y la fama del nombre, el cual ya es símbolo de las acciones ventajosas. Y yo quiero, dando un discuso con método lógico, a aquella de la que hablaron mal librar de la acusación, y, descubiertos mentirosos los detractores y probada la verdad, acabar con la ignorancia.

(3) Que ciertamente por el nacimiento y la estirpe fué primera entre los primeros, hombres y mujeres, la mujer sobre la cual es este discurso, no es desconocido, ni siquiera de pocos. Pues es sabido cómo tuvo por madre a Leda; por padre real a un dios, putativo a un mortal, Tíndaro y Zeus; de los cuales éste, por serlo, lo pareció [su padre], mientras que aquél, por aparentarlo, quedó en mentira; uno el más fuerte de los hombres, el otro el señor de todas las cosas.

(4) Engendrada de tales, tuvo divina belleza, la cual aceptó y no ocultó que la tenía; con muchos deseos de amor enfermó a muchos, pues con un solo cuerpo reunió a muchos cuerpos de varones magníficos para grandes pensamientos, de los cuales unos tenían grande riqueza, otros fama de vieja estirpe, otros capacidad de singular valor, otros vigor de adquirida sabiduría; y todos vinieron por el invencible amor, deseoso de vencer y de gloria.

(5) Pero quién y por qué y cómo desvió el amor el que raptó a Elena, no lo digo; pues decir a quienes saben lo que saben da creencia, pero no trae placer. Pero omitiendo ahora en el discurso aquel tiempo, avanzaré hacia el principio del discurso propuesto y trataré de las causas por las que era razonable la marcha de Elena hacia Troya.

(6) Pues ya por imposición del azar y deliberación de los dioses y decisión de la necesidad obró como obró, ya

raptada por fuerza, ya disuadida con razones, <ya dominada por el amor>. Si fué por lo primero, lo justo es acusar al causante; pues con previsión humana no se puede desviar el deseo del dios. Pues conviene, no que el más fuerte sea obstaculizado por el inferior, sino que el inferior por el más fuerte sea mandado y guiado, y el más fuerte ha de guiar, mientras que el inferior se deja disuadir. Pues el dios es más fuerte que el hombre en fuerza y en sabiduría y en lo demás. Si pues recae la culpa sobre el azar y sobre el dios, Elena es absuelta de ignominia.

(7) Pero si fué raptada por la fuerza y forzada contra ley y violentada contra justicia, es evidente que el raptor, en cuanto que violentó, obró contra justicia, mientras que la raptada, en tanto que violentada, sufrió desgracia. Pues el que bárbaro acomete en bárbara acometida, debe ser acometido con la palabra y con la ley y con la acción; con la palabra le alcanza la acusación, con la ley el oprobio, con la acción el castigo; pero la que sufrió la fuerza y se vió privada de la patria y quedó huérfana de amigos, ¿cómo podrá no ser más justo el compadecerla que el injuriarla? Pues aquél realizó la violencia, ésta la sufrió; es pues justo que ésta sea compadecida y a aquél se desprecie.

(8) Pero si la palabra la persuadió y obnubiló su alma, no es esto difícil de justificar y de absolver de la acusación de esta manera: la palabra es gran señor que con pequeñísimo y totalmente invisible cuerpo realiza acciones divinísimas y puede suprimir el terror y barrer el dolor y provocar la alegría y dar la piedad. Y explicaré cómo suceda así:

(9) Pues conviene explicarlo a los oyentes; a toda poesía yo la llamo y defino discurso poseedor de medida; los oyentes se llenan de un estremecimiento de terror y de una piedad que hace llorar y de un deseo complacido de aflicción, y ante los éxitos y desgracias de las acciones y de las

personas de los demás el alma sufre, por la palabra, un sufrimiento suyo. Pero vuélvase al anterior discurso.

(10) Pues los inspirados encantamientos de las palabras son portadores de placer, alejadores de la tristeza; pues sumándose a la apariencia del alma la fuerza del encantamiento, la seduce y encanta y transporta con su embrujo. Con embrujo y magia se crearon dos artes, que se basan en errores del alma y engaños de la apariencia.

(11) ¡Cuántos a cuántos sobre cuántas cosas encantan y persuaden, contrahaciendo un fingido discurso! Pues si todos sobre todas las cosas tuvieran, de las pasadas recuerdo, de las presentes <conocimiento>, de las futuras previsión, la palabra no sería igualmente igual como ahora de fecunda para quienes ni recuerdan lo pasado, ni investigan lo presente, ni adivinan el futuro; cuando las más de las veces los más dan por consejera al alma la apariencia Pero al ser engañosa e insegura la apariencia arroja en engañosos e inseguros sucesos a los que la siguen.

(12) ¿Pues qué causa impide que Elena igualmente partiese por embrujo de melodía como si fuese raptada por la fuerza? Pues el entendimiento se deja llevar por la persuasión como si poseyera forma de necesidad, pues tiene su fuerza. Pues el discurso que persuade al alma, a la que persuade la obliga a creer los dichos y a aprobar las acciones. Así, el que forzó a la obediencia obra injustamente, mientras que la persuadida, puesto que forzada mediante la palabra, sin fundamento se la denuesta.

(13) Pero como la persuasión engarzada en la palabra modela al alma como quiere, es necesario aprender antes que nada los razonamientos de los astrónomos, quienes, cuando una opinión contradice a otra, destruyen una o inventan otra y hacen mostrarse ante los ojos de la mente superficial lo increíble y lo ininteligible; en segundo lugar, las competiciones retóricas de valor público, en las cuales un dis-

curso deleita mucho a la muchedumbre, si está escrito con arte, aunque no cuente con la verdad; terceramente, las disputas de filósofos, en que se muestra tanto la prontitud del pensamiento como la predisposición a modificar la fuerza de una opinión.

(14) Pues la misma proporción tiene la fuerza de la palabra respecto a la disposición del alma que la disposición de las drogas respecto a la naturaleza de los cuerpos. Pues así como unas drogas expulsan del cuerpo ciertos humores, y otras otros, y unas acaban con la enfermedad y otras con la vida, así también entre los discursos los unos incomodan, otros sosiegan, otros atemorizan, otros inyectan valor a los oyentes, y otros finalmente con engaño drogan el alma y la afligen.

(15) Visto que, si fué engañada por palabra, no obró injustamente, sino contrahecha; desarrollaré la cuarta acusación con el cuarto razonamiento. Pues si fué el amor quien hizo todo, no difícilmente escapará a la acusación hecha de falta. Pues las cosas que vemos no tienen la naturaleza que nosotros quereinos, sino la que corresponde a cada una; y mediante la vista el alma se modela en sus maneras.

(16) Así, si la vista contempla ahora cómo unos enemigos se arman contra unos enemigos con el arma de bronce y de hierro, para el ataque, ya para la defensa, se conturba y conturba al alma, como que muchas veces aturridos huyen por el miedo como si fuese inmediato. Pues la poderosa costumbre de la ley es sacudida por el terror proporcionado por la vista, la cual provoca la negligencia entre obrar lo considerado bello según la ley y lo que llega a ser bueno gracias a la victoria.

(17) Pues algunos, en viendo cosas terribles, pierden el ánimo extraviado; tanto aplasta y descentra el temor al pensamiento. Y muchos sufren fútiles trabajos y espantosas enfermedades e incurables locuras; tanto las imágenes de

las cosas vistas la vista las imprime en el ánimo. Y de las cosas espantosas muchas ciertamente callo, pues son semejantes las calladas a las enunciadas.

(18) Ciertamente, por otra parte, los pintores, cuando con muchos colores y cuerpos forman con perfección un cuerpo y una forma, recrean la vista; y las estatuas de hombre y las figuras de dioses en estatuas a los ojos proporcionan placer. Pues ciertamente por sí unas cosas desagradan a la vista y otras la atraen. Pues muchas cosas en muchos de muchos hechos y personas provocan el amor y el deseo.

(19) Pues si la mirada de Elena, complacida por el cuerpo de Alejandro, produjo en el alma anhelo y deseo de amor, ¿qué de extraño? El cual [amor], si, como dios, tiene de los dioses la fuerza divina, ¿cómo podría quien es inferior rechazarlo o resistirlo? Pero si es humana enfermedad y ceguera del alma, no es impugnable como culpa, sino considerarse como desdicha; pues viene, como viene, por seducción del azar, no por querencia del pensamiento, sí por imperatividad del amor, no por manejo de arte.

(20) ¿Cómo pues considerar justa la mancilla de Elena, la cual, ya como enamorada, ya sugestionada por la palabra, ya raptada por la fuerza, ya sujeta por sujeción divina, obró como obró, siempre libre de inculpación?

(21) Destruí con la palabra la mancilla de la mujer, cumplí con la norma que fijé al comienzo del discurso; luché por borrar la injusticia de la mancilla y lo no justificado de la apariencia, quise escribir un discurso, ciertamente para Elena encomio, para mí distracción.

ARTE RETÓRICA.

12. ARISTÓTELES, *Retórica* 1419b3. Gorgias decía que conviene desarmar la seriedad de los adversarios con la risa, y la risa con la seriedad. Y hablaba con exactitud.

ARTE RETÓRICA.

14. ...

PLATÓN, *Filebo* 58ab [Protarco a Sócrates]. Pues yo, Sócrates, muchas veces oí repetir a Gorgias cómo el arte de persuadir difiere mucho de todos los artes; pues esclaviza a sí mismo a todos por sí mismos y no por la fuerza, y con mucho es la mejor de todas las artes.

OBRAS INCIERTAS.

15. ARISTÓTELES, *Retórica* 1418a32. En los demostrativos es preciso adornar el discurso con elogios episódicos, como hace Isócrates, que siempre introduce alguno. Y lo que decía Gorgias de que nunca le faltaba materia para el discurso, es precisamete esto, pues si habla de Aquiles, ensalza a Peleo, después a Eaco, después al dios. De modo semejante hace con el valor, que causa esto y lo otro o que es tan grande (11).

23. PLUTARCO, *De glor. Ath.* 348c. En aquel tiempo floreció la tragedia, y por los contemporáneos fué ensalzada como audición y espectáculo admirables, al crear con sus ficciones y pasiones un engaño, dice Gorgias, por el cual quien engaña obra mejor que quien no engaña y quien es engañado es más sabio que quien no es engañado (12).

24. PLUTARCO, *Quaest. conv.* VII 10, 2 p. 715e. Gorgias dijo de una de las tragedias de éste [Esquilo], los *Siete contra Tebas*, que estaba llena de Marte.

(11) Trad. cit. A. Tovar.

(12) Es decir, el artista que mejor crea la ilusión es superior; y el espectador que mejor la vive es más inteligente.

TESTIMONIOS ESPÚREOS.

29. GNOMOL, VAT. 743 n. 166 [ed. Sternbach, *Wien. Stud.* X, 36]. El orador Gorgias decía que los que menosprecian la filosofía, dedicados a la cultura general, son iguales a los pretendientes, los cuales, deseosos de Penélope, frecuentaban a sus criadas.

30. — n. 167 [op. cit. 37]. Gorgias decía que los oradores son iguales a las ranas, pues éstas gritan en el agua, aquéllos junto a la celpsidra.

Selección, traducción e introducción de CONSTANTINO LÁSCARIS COMNENO.

RESUMEN DE LOS ARTICULOS CONTENIDOS EN ESTE NUMERO

JACQUES BOUSQUET: *Clean painting and dirty painting.*

There is a kind of painting (Catalan primitives, Sienese primitives, mannerism) which has, so to speak, beauty to spare, which has a margin of beauty above what is strictly necessary. This abundance of beauty gives this kind of painting its special neatness.

There is another kind of painting (Rubens, Rembrandt, Fragonard, Turner, Delacroix, Monet) which uses up all its beauty, it is a painting in which beauty is always in full play and therefore is always in danger. When it is successful this painting is warm and full of life, but when it is not successful (as it often happens because it risks a great deal) it gives the impression of being "dirty".

The common feature to the latter kind of painting is its being a painting of emotion (from Rembrandt's piety to the impressionists' purely sensuous emotion). But emotion is linked to the body; an emotional art is therefore linked to the body, to the bulk of the body; and an art made heavy by the bulk of the body can easily be clumsy. Emotional painting has produced some master-pieces but the average production is dirty.

FRANCISCO GARCÍA ROMO: *Theory on Romanesque sculpture.*

The technique used in Romanesque sculpture had two aspects: an *architectural* one, as the figures were submitted to the frame in which they were going to be set, and an *ornamental* one, as they were designed and combined according to ornamental patterns. In agreement with the rule for the attraction of the architectural frame, the figures were distributed in special points on the supporting elements and in the openings of the buildings; the shape of the frame determined not only the shape but also the proportions and

the movement of the figures and the distribution of their relief and modelling. In consequence of the rule which regulated the ornamental pattern, Romanesque sculpture had three fundamental motifs: the volutes, the ferule and the ferule divided into sections, according to which it was distributed in spite of its chaotic appearance.

After defining this plastic art, we can establish the existence of "bordering zones" as there are sculptures which in spite of belonging to the Romanesque period are outside this style from the point of view of their form.

HELMUTH HATZFELD: *Métodos de investigación estilística.*

During the last half century attempts at finding methods of stylistic investigation were made in the shadow of scientific trends other than literary. SAUSSURIAN LINGUISTICS with the capital distinction of language and speech enabled Charles Bally to replace the traditional figure of speech stylistics by one of limitless affective forms of expression, always controllable in their value by the standard syntax and vocabulary of the common language. The anaesthetic fallacy of Bally's stylistics was counterbalanced by Vossler's type of literary style analysis which took its wholesale inspiration from the Hegelian AESTHETICS of Croce. PSYCHOANALYSIS made possible Spitzer's first stylistic method called word and motif analysis while CONFIGURATIONAL PSYCHOLOGY enabled his second to-and-fro movement between *stylisticum* and structural meaning of a work of literary art, a procedure which he called the philological circle. EXISTENTIALISM helped investigators like Pongs and Leo to distinguish vital from ornamental style forms. Wölfflin's principles of ART HISTORY opened new avenues to Walzel and Spoerri for dealing with epoch styles. Russian literary formalism (LITERATURNOST) taught Western Scholars how to investigate stylistic devices and conventions. Linguistic STRUCTURALISM of the Prague School delivered the decisive tools for style description. The Anglo-American NEW CRITICISM opened the eyes for stylistics as functional versus evaluating criticism. Hjelmslev's GLOSSEMATICS, applied to literature, finally did not only yield a rich virtual system for style investigation but gave this very system also an appropriate theory in a harmonization of language and literary work as equally important referents for stylistics.

OTRAS REVISTAS DEL PATRONATO «MENENDEZ PELAYO»

AL-ANDALUS.—Publicación del Instituto "Miguel Asín".

Revista dedicada al estudio de la historia, ciencias, literatura, arte y arqueología de la España musulmana.

Semestral. Número suelto, 40 pesetas. Suscripción anual, 70 pesetas.

ANUARIO MUSICAL.—Publicación del Instituto Español de Musicología.

Es un exponente de los problemas que encierra nuestro folklore y el estudio científico del pasado musical en España. Aparte de todo lo referente a la cultura musical española, da también cabida en sus páginas a temas universales de índole musicográfica, relacionados directa o indirectamente con ella.

Anual. Precio del tomo, 90 pesetas. Suscripción anual, 80 pesetas.

ARBOR.—Revista General de Investigación y Cultura.

Recoge, en su plena síntesis humana y doctrinal, los temas cultivados por todos los Institutos del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, dando a sus páginas una abierta e interesante universalidad.

Precio del ejemplar, 20 pesetas. Suscripción anual, 160 pesetas.

ARCHIVO ESPAÑOL DE ARTE.—Publicación del Instituto "Diego Velázquez".

Revista de Arte medieval y moderno. Aunque fundamentalmente se consagra al arte español y americano, publica también trabajos sobre arte extranjero.

Trimestral. Número suelto, 35 pesetas. Suscripción anual, 120 pesetas.

ARCHIVO ESPAÑOL DE ARQUEOLOGIA.—Publicación del Instituto "Rodrigo Caro".

Revista dedicada al estudio de la arqueología y al arte durante la prehistoria y la Edad Antigua, tanto en España como en el extranjero.

Semestral. Número suelto, 70 pesetas. Suscripción anual, 120 pesetas.

BOLETIN DEL SEMINARIO DE ESTUDIOS DE ARTE Y ARQUEOLOGIA.—Publicación de la Facultad de Historia de la Universidad de Valladolid.

Dedicada a estudios arqueológicos y de Arte, contiene trabajos extensos sobre estos temas, más la aportación de las Secciones de Cuadernos de Trabajos, Varia, Datos y Documentos sobre arte, Revistas y Bibliografía, en un volumen de más de 300 páginas de texto y un centenar de láminas en papel couché.

Anual. Precio del volumen, 100 pesetas. Suscripción anual, 90 pesetas.

CUADERNOS DE ESTUDIOS GALLEGOS.—Publicación del Instituto "Padre Sarmiento".

Recoge textos, documentos e indicaciones de provecho, para quienes trabajan dispersos, sobre puntos de historia, filología, arqueología o etnografía de Galicia, divulgando además, ampliamente, la bibliografía sistematizada.

Cuatrimestral. Número suelto, 40 pesetas. Suscripción anual, 110 pesetas.

REVISTA DE LITERATURA. — Publicación del Instituto "Miguel de Cervantes".

Publica en cada fascículo estudios críticos extensos, ensayos breves, notas, Crónica general del movimiento literario y otras de aquellas manifestaciones culturales relacionadas con él —Teatro, Cine, Música—, así como críticas

de libros más notables y una Bibliografía, que da al lector el movimiento literario musical.

Trimestral. Número suelto, 30 pesetas. Suscripción anual, 100 pesetas.

EMERITA.—Publicación del Instituto "Antonio de Nebrija".

Única en su género en lengua española, aspira a mantener a los estudiosos españoles al corriente de los estudios e investigaciones de Lingüística indoeuropea y Filología clásica, y a la vez a ser un índice del progreso de estos estudios en España.

Semestral. Número suelto, 60 pesetas. Suscripción anual, 100 pesetas.

HISPANIA.—Publicación del Instituto "Jerónimo Zurita".

Dedicada al estudio de los problemas históricos, metodología, fuentes y bibliografía de historia de España y universal.

Trimestral. Número suelto, 30 pesetas. Suscripción anual, 110 pesetas.

MISSIONALIA HISPANICA.—Publicación del Instituto "Santo Toribio de Mogrovejo".

Describe todo el esfuerzo espiritual y material realizado por nuestros misioneros en las cinco partes del mundo, exponiendo los métodos empleados en cada una de ellas.

Cuatrimestral. Número suelto, 40 pesetas. Suscripción anual, 110 pesetas.

REVISTA DE FILOLOGIA ESPAÑOLA.—Publicación del Instituto "Miguel de Cervantes".

Comprende esta revista estudios de lingüística y literatura españolas, y da información bibliográfica de cuanto aparece en revistas y libros españoles y extranjeros referente a filología española.

Trimestral. Número suelto, 30 pesetas. Suscripción anual, 110 pesetas.

REVISTA DE INDIAS.—Publicación del Instituto "Gonzalo Fernández de Oviedo".

Versa sobre historia, arqueología, arte, filología, literatura, geografía y etnografía de los países hispanoamericanos en el período colonial; bibliografía general e información contemporánea.

Trimestral. Número suelto, 30 pesetas. Suscripción anual, 100 pesetas.

SEFARAD.—Publicación del Instituto "Benito Arias Montano".

Estudia los problemas culturales hebreo-bíblicos, las culturas del próximo Oriente en relación con el pueblo hebreo y el judaísmo español. Ofrece rica sección bibliográfica, con detenido examen del estado último de las cuestiones.

Semestral. Número suelto, 60 pesetas. Suscripción anual, 110 pesetas.



25 PESETAS